ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

88 4

ИСКУССТВО КИНО

4 88

Николай Фоменко

в фильме Владимира Машкова

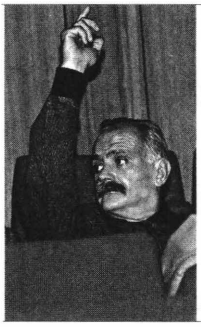
«Сирота казанская»

О новогодних кинопремьерах ТВ

читайте в рубрике «Разборы»

❑III СЪЕЗД КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ: НАУКА ПОБЕЖДАТЬ СМЕНА ЛИДЕРА У НАС ВСЕГДА СЕНСАЦИЯ. И ВСЕГДА ДРАМА. *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑ЗА ЧТО ДАЮТ «ЗОЛОТЫХ ЛЬВОВ»** ДОЛЖНО БЫ ПОЛУЧИТЬСЯ ЭКЛЕКТИЧНО, НО ВЫХОДИТ ВСЕ РАВНО СТИЛЬНО И ОЧЕНЬ ЦЕЛОСТНО. *НИНА ЦЫРКУН* **❑«ЛЮДИ В ЧЕРНОМ» — ГВОЗДЬ СЕЗОНА КОНЦА ВЕКА** ...ПРИШЕЛЬЦЕМ МОЖЕТ БЫТЬ КАЖДЫЙ. *ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ* **❑С АМЕРИКОЙ ШУТКИ ПЛОХИ** КАРЛУ ФЭЙ ТАККЕР КАЗНИЛИ. МАШИНА ПРАВОСУДИЯ СРАБОТАЛА, САНТИМЕНТЫ ЕЙ НЕ ПОМЕШАЛИ. *БОРИС ПАРАМОНОВ* **❑РЕНАТА ЛИТВИНОВА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА** СТРАННОЕ ВРЕМЯ НАШЛО НЕ МЕНЕЕ СТРАННУЮ ГЕРОИНЮ ДЛЯ СВОИХ ЗАБАВ. *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑ПОСЛЕДНИЙ ВЕЛИКИЙ «ИММИГРАНТ» АМЕРИКАНСКОГО КИНО** МИФ ТЯЖЕЛО ПОВЕРЯТЬ РЕАЛЬНОСТЬЮ, А КАССАВЕТЕС — ЭТО МИФ. *МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ* **❑МАСТЕР-ШОУ НА БАЗАРНОЙ ПЛОЩАДИ** Я ХОЧУ НАЙТИ В ЖАНРЕ ЭКВИВАЛЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЫ. *ВАЛЕНТИН ГНЕУШЕВ* **❑ТЕЛЕВИДЕНИЕ: НОВОГОДНИЕ КИНОПРЕМЬЕРЫ** ...ПОД НОВЫЙ ГОД СХОДИТ С РУК МНОГОЕ, ЧТО НЕ СОВСЕМ ПРИЛИЧНО В БУДНИ. *ЛИДИЯ МАСЛОВА* **❑«ЧУДЕСА, ДА И ТОЛЬКО...» — СКАЗКА ПО-МОСКОВСКИ** ...СЛЫШНА СТРАННАЯ МУЗЫКА. ВСЕ СМОТРЯТ ВВЕРХ. СМЕРТЬ НА БОЛЬШИХ ЧЕРНЫХ КРЫЛЬЯХ, УЛЫБАЯСЬ, ЛЕТИТ НАД ЗЕМЛЕЙ... *ПАВЕЛ ФИНН*

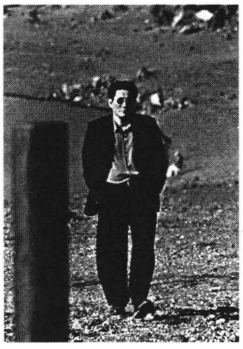
С О Д Е Р Ж А Н И Е



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Съезд проигравших, или Наука побеждать

РЕПЕРТУАР



17
НИНА ЦЫРКУН
Смерть самурая

19
С.ЛАВРЕНТЬЕВ
Горцы и жители равнин

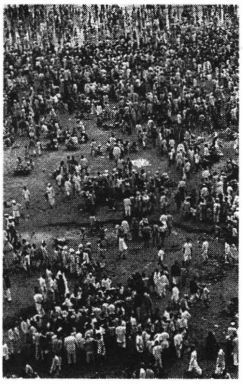
21
Н.СИРИВЛЯ
Народ не против Говарда Стерна

25
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
План-9 из космоса-97

29
АНРИ ВАРТАНОВ
Было или не было — вот в чем вопрос

32
ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА
О людях поступка

КОММЕНТАРИИ



37
БОРИС ПАРАМОНОВ
На мягкой подстилке

40
ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Письмо четвертое

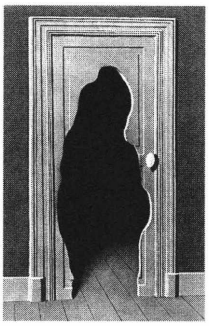
43
МИХАИЛ РЫКЛИН
«Черная книга»: полвека спустя

И М Е Н А

47
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Femina sapiens

58
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Джон Кассаветес: американец, заблудившийся в Америке

Р А З Б О Р Ы



69
ОЛЬГА СЕДАКОВА
Морализм искусства, или О зле посредственности

76
НИНА ЦЫРКУН
На кого вы работаете, Джеймс Бонд?

80
АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН — ВАЛЕНТИН ГНЕУШЕВ
Массовое зрелище в поисках массы
Беседу ведет Виктор Матизен

88
Л МАСЛОВА
О праздничном торте, денежном круговороте и русском Голливуде

95
А КОЛБОВСКИЙ
Час телевизионной провинции

103
Н ЗОРКАЯ — Е СТИШОВА
Sine ira et studio

П У Б Л И К А Ц И И

113
О СУРКОВА
«Гамлет» Андрея Тарковского

Ч Т Е Н И Е

129
ПАВЕЛ ФИНН
Чудеса, да и только, или Щука по-московски

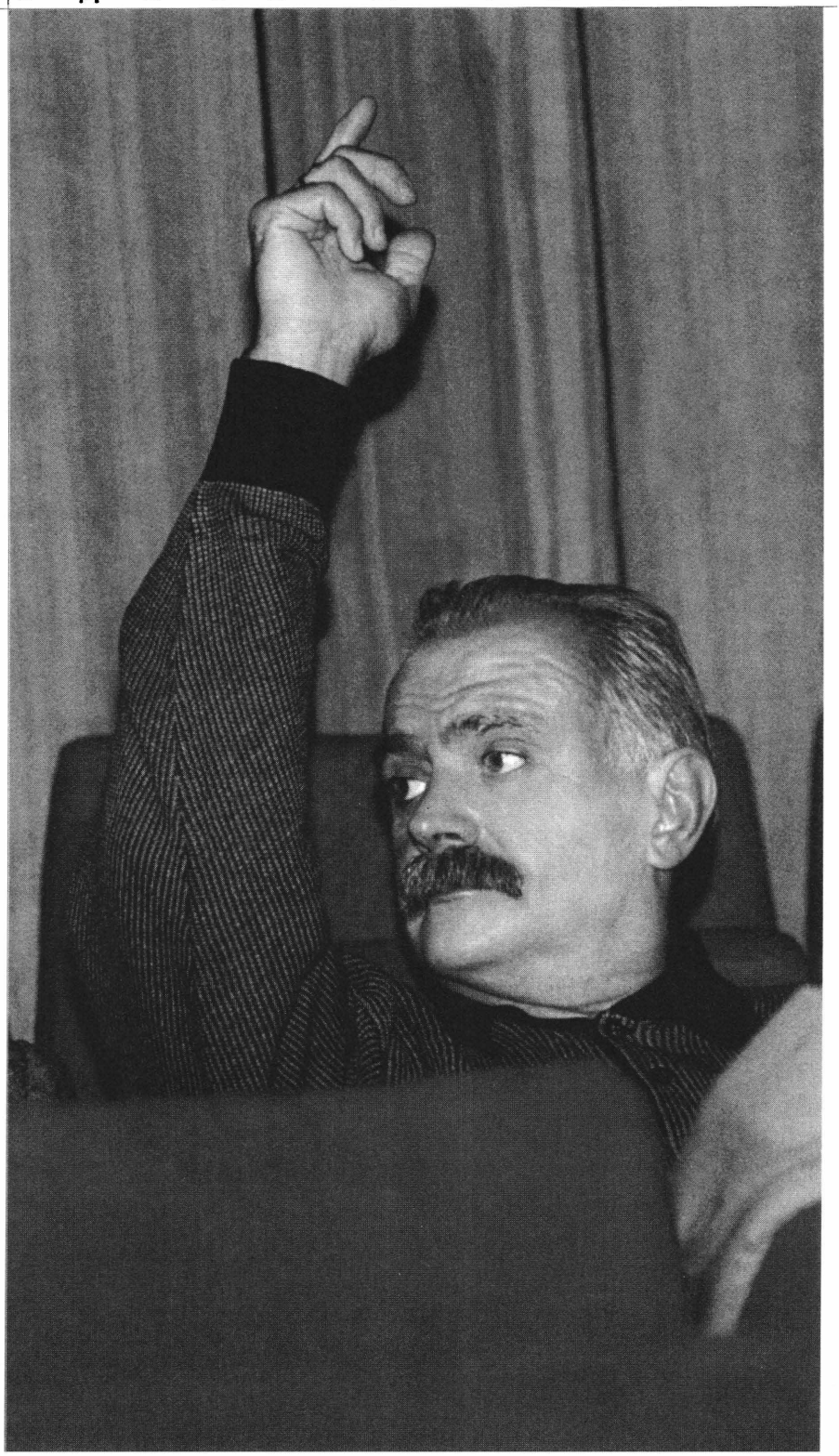
« К Р У Г Л Ы Й С Т О Л »

167
Конец века — конец чернухи?

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Н.Михалков

Съезд проигравших, или Наука побеждать

За отчетный период в общественной жизни России не припомню события более унылого по форме и более сенсационного по сути, чем III съезд российских кинематографистов, прошедший накануне Нового года Оперативная пресса и другие СМИ оттянулись по этому поводу всласть и вроде бы закрыли тему. И все же, хотя «клубничка» собрана до последней ягодки, остался невытоптанный пятачок, куда не забредали репортеры, озабоченные в первую голову тем, как похлеще обыграть свалившуюся с неба суперновость: сам Михалков Никита Сергеевич стал председателем СК России, избранный подавляющим большинством.

Каждому свое.

Кому вершки, а нам — корешки. Из этой «корешковой» позиции только и можно разглядеть то, что незаметно на беглый репортерский взгляд: цепочку причин и следствий, определивших характер съезда — скорее все-таки драматический, чем сенсационный.

Уж так повелось — смена лидера у нас всегда сенсация. И всегда драма На Руси если кто заступил княжить, то до последнего вздоха. А тут накануне съезда пошла молва, будто на сей раз на кинематографический престол претендует Никита Михалков Многие пожимали плечами зачем ему эта головная боль?

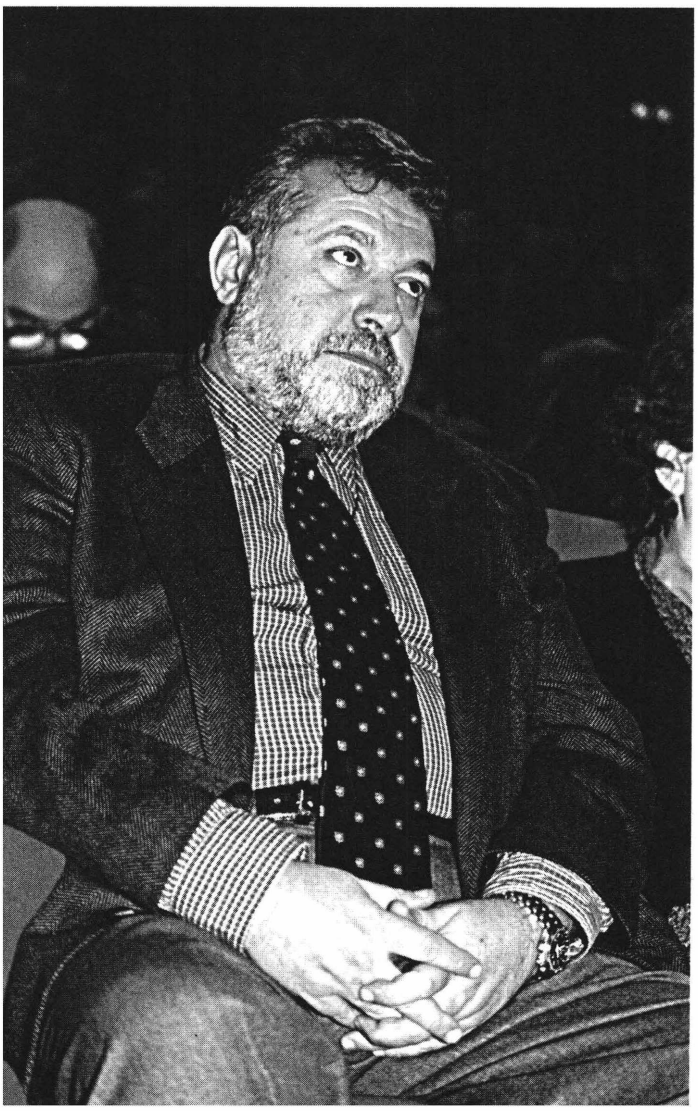
И впрямь — зачем? Аутсайдер вписанного в анналы V съезда кинематографистов СССР, человек, пошедший против течения и с кремлевской трибуны отвергший «охлократический» пафос перестройки[1], за минувшие одиннадцать с половиной лет он, «чужой среди своих», обратил свое поражение в победу. Оскаровский лауреат, репрезентант Русской идеи на Западе и на Востоке, президент Российского фонда культуры, удачливый и деятельный Штольц в барственном обличье неотразимого Паратова, влиятельный и влияющий... Да на кой ему наш на ладан дышащий союз! Жажда реванша? Слишком мелко для такой крупной личности. И о каком реванше речь? Он, собственно, давно состоялся. Где обнищавший союз со своими нерешаемыми проблемами и где Никита Михалков со своей студией «ТриТэ», со своим «Оскаром» и прочими знаками преуспеяния Силы слишком неравны... Разве что наука побеждать — а ею он владеет виртуозно — имеет иную логику, согласно которой победитель, дабы не потерять бойцовскую форму, должен постоянно быть в состоянии одержанной победы. Есть еще одна версия, но именно она не разыгрывалась ни в околосъездовских кулуарах, ни в газетных отчетах. Это версия «доброхотного даяния», естественного порыва прийти на помощь попавшим в беду коллегам. Мол, если вы не знаете, то я «знаю, как».

Словом, шума было бы меньше, заступи на это свято место хоть президент Ельцин собственной державной персоной. К экстравагантностям политиков всех рангов мы привыкли и даже иммунитет выработали, скандальная история с чубайсовским «союзом писателей» скорее нас позабавила, чем возмутила К тому же у кинематографистов с Ельциным нет истории отношений, а с Михалковым — еще какая! Подробность, за давностью лет подзабытая широкой общественностью, слишком памятна общественности кинематографической, отдельным ее представителям особенно. Многие

из них находились в зале и за столом президиума. Так что растиражированная газетчиками унылость, разлитая в воздухе уважаемого собрания, скрывала накаленный интим исторически несложившихся отношений. Кому-кому, а заинтересованным лицам двухдневные бдения унылыми не показались. Ну, а люди со стороны, в том числе и представители четвертой власти, едва войдя в зал заседаний, действительно попадали под пресс одуряющей скуки. В этой скуке было что-то мистическое, словно действие происходило в тридевятом царстве, где по воле волшебницы все наличное население поголовно и одновременно впало в летаргию. Поднимались на трибуну ораторы, зачитывали речи, порой даже актуальные Но обратной связи не возникало. «Возвратные структуры», об утрате коих скорбел в отчетном докладе Сергей Соловьев, отказали и здесь. Зал немотствовал. Даже когда из президиума последовало волевое предложение закрыть для прессы главное заседание съезда — по выборам председателя союза, — зал не возмутился, не встал на дыбы. мол, а как же устав? Как же Закон о печати? Право на информацию? Вяло прошелестели два-три протестующих голоса, и если бы не активный протест «законника» А.Герасимова, странное, мягко говоря, предложение было бы принято.

Куда же все-таки подевался легендарный драйв победителей, почти двенадцать лет назад ставших лидерами и прорабами перестройки в культурном процессе? Хотя бы отголосок его, бледное воспоминание... Вконец укатали сивку крутые горки?

Понимаю, что при сегодняшнем уровне цинизма подобные вопросы — не просто старомодная риторика, а дурной тон В доме повешенного не говорят о веревке. И все же, все же, все же.. Вопрос на засыпку. как победа становится поражением? Задачка тем более интересная, что перевертыш случился у нас на глазах и не без нашего, хотя бы косвенного, участия Мы все ковали это поражение .

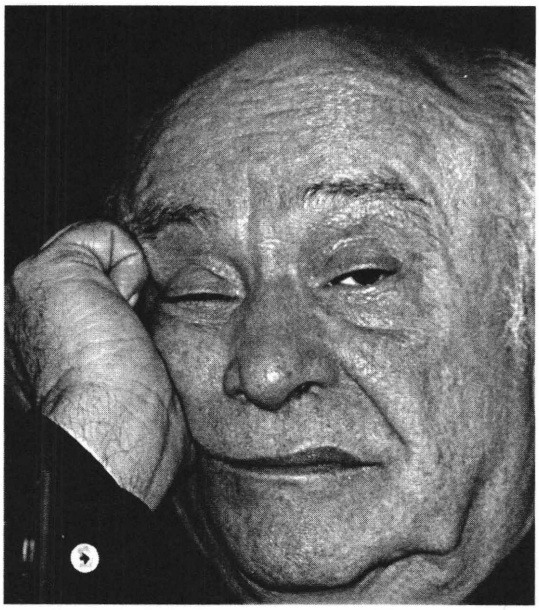


Ю.Гусман

В России всегда умели эффектно одерживать победы, но не умели их удерживать. Ибо для победы, помимо передовых технологий, потребен дух и самоотвержение, чего у нас всегда было в избытке. Равно как героев-романтиков А удержать победу и обратить ее на пользу всего общества, чтобы она приносила реальные плоды каждому, дело прежде всего практической сметки, дело рутинное, не сулящее вскорости публичного успеха и наград В этом деле надо быть реалистом.

В нашем сообществе вроде бы все развивалось по этому сценарию. Герои-романтики одержали блистательную победу (V съезд, 1986 год). Победу нравственную и духовную над опостылевшей идеократией Но начались реальные проблемы практического свойства, все пошло валиться-рушиться, «новая модель» кинопроизводства, на которую было столько упований, так и не заработала. Романтики публично отказались от лидерства. «Вы меня теперь с Интерполом не найдете!» — сказал на прощание Элем Климов.

И к власти пришли реалисты-прагматики По крайней мере, так они себя заявляли Популярной стала идея, что киносоюз должен быть большим профсоюзом, печься о всяческой защите своих членов, а так называемая творческая жизнь,



Р.Быков

«заботы о духовности» — это, мол, от лукавого, это бессмертный «совок», норовящий ходить непременно строем, чтобы «все вместе и всё вместе».

Хотелось верить, что пришли люди, готовые взвалить на себя каждодневный и неэффектный труд по обустройству нормальной жизни киносоюза. Самым громким деянием содружества реалистов стала скандальная судебная тяжба с АО «Киноцентр», в которой в конце концов «победила дружба». В том смысле, что стороны подписали мировую, но рядовые кинематографисты, по-детски поверившие в идею персонального дележа коллективной собственности, ничего не дождались, зато почувствовали себя бесстыже использованными, ибо ими хладнокровно манипулировали в своих целях вдохновители и организаторы этой акции.

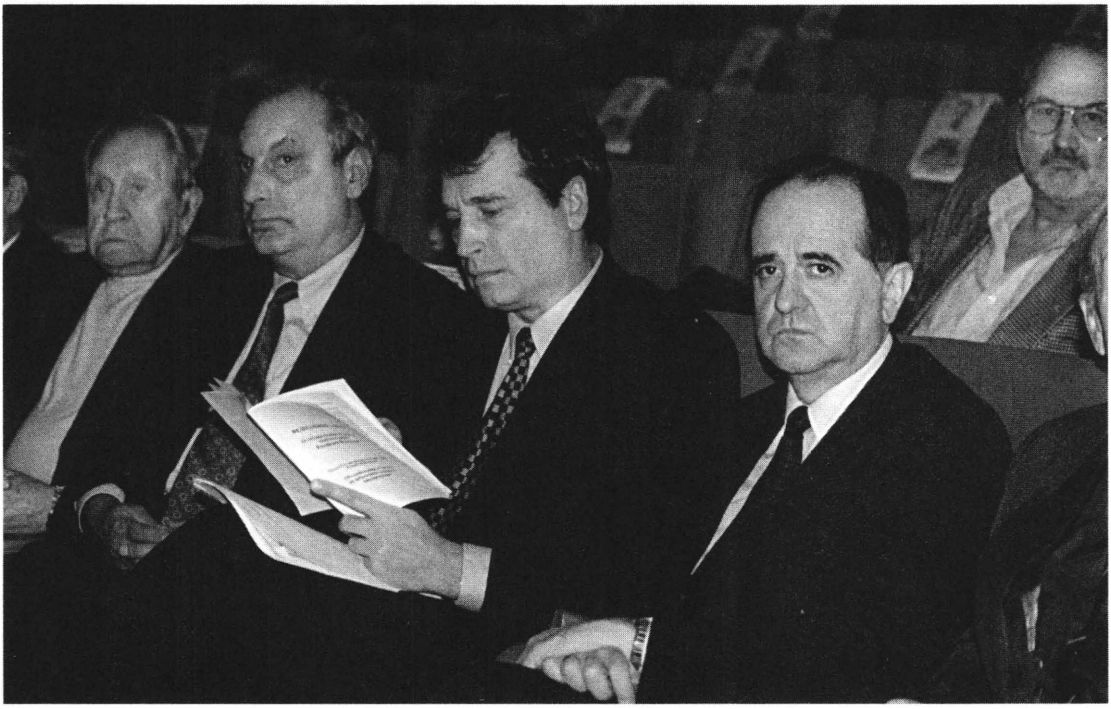
Высшим достижением прагматизма как философии и практики текущего момента считается тот факт, что кинематографическое сообщество не распалось. Мне лично кажется, что это столько же заслуга руководства, сколько самого сообщества. Вообразим себе, что необходимость оставаться вместе необязательно проистекает из стадного инстинкта homo soveticus. Есть иные, вполне цивилизованные резоны взяться за руки. Сегодня гораздо больше возможностей пропасть поодиночке, чем когда бы то ни было. Да и крепка иллюзия, что не все еще кончено, что все образуется. Еще не заработал Закон о кино, и кто, как не союз, может и должен заставить его работать. Важнейший для судеб многих и многих Закон об авторском праве кинематографистов тоже нуждается в толкачах и лоббистах. Кто все это станет делать?

В общем и целом доморощенный прагматизм обанкротился. Материально, что, по нашим временам, неудивительно. Уже давно не новость, что мы нищие. Нищие, несмотря на внушительный список коллективной собственности, розданный каждому делегату. Только от нее, от собственности, убытков больше, чем навара. Как сделать недвижимость доходной — такой вопрос уже не ставится. Дай Бог сбыть с рук Дом творчества в Пахре, на который никак не находится покупатель . Низкий поклон правительству, взявшему на себя содержание Дома ветеранов в Матвеевском. Спасибо Фонду культуры и лично Никите Сергеевичу за то, что одолжил деньги на проведение очередного съезда. Etc.

Даже записной оратор спасовал бы в предлагаемых обстоятельствах. Что было сказать делегатам в ответ на самокритичные признания председателя, что Союз кинематографистов, некогда самый богатый среди общественных творческих организаций, живет на деньги государства вместе со своим кинематографом, оказавшимся на задворках мирового кинопроцесса? Махать после драки кулаками? Поставить к стенке секретариат? Провести коллективную «работу над ошибками»?

По мне, не в том даже непоправимая беда, что на проведение съезда пришлось занять у Фонда культуры. Беда в духовном банкротстве союза, в какой-то внутренней порче, каковая и сгустилась в сирую атмосферу съезда, так поразившую наблюдателей Косвенных индикаторов тоже было предостаточно. За два дня в кулуарах съезда ни разу не появились лидеры российского кино, его самые авторитетные деятели. Не было ни Германа, ни Климова, ни Панфилова, ни Кончаловского. Ни Смирнова, ни Матвеева, ни Швейцера. Не говоря уже о «детях перестройки».

Но самым негативным впечатлением был зал Его аура Его лицо. Его безвольное тело. Зал в целом являл собой убийственный пейзаж эмоционального оскудения. Причина вовсе не в преклонном возрасте большинства делегатов Даже если бы молодежи было не пять человек (по данным мандатной комиссии), а пятьдесят или даже больше, не думаю, что такой возрастной расклад изменил бы общее выражение съездовского лица. Скучного, безнадежного и навсегда уставшего.



Профессор С.Комаров, председатель Госкино России А.Медведев, вице-премьер правительства России О.Сысуев, советник Президента России С.Красавченко

Когда волей-неволей приходится смотреть нудный, бездарный и вдобавок чернушный спектакль, аудитория в итоге дуреет. В докладе Соловьева, между прочим, было остроумно замечено, что «наша публика вполне обалдела от просмотра международной кинематографической чернухи». Но почему же нам упорно кажется, что публика — это «другие»?

История, как нас учили, развивается не по прямой, а по спирали. Согласно этому закону мы — нередко вопреки своей воле — возвращаемся туда, куда вернуться зарекались. Вроде бы уже отговорили-отписали про то, что нам не нужен герой-победитель, не нужен художник-мессия — вместе с другим реквизитом тоталитарной эпохи они отправлены в архив, сброшены с корабля современности. Увы, забегание вперед — вечный спутник исторического опоздания. Мечта о лидере, который будет просто честным законником и респектабельным мэном, а все остальное сделает государственная машина под контролем демократических институтов, — очередная утопия. Демократические институты не работают, а если и работают, то на кого-то. И ничего не остается, как предаться «сильной руке», лидеру, чья харизма спасет и сохранит.

Великое сидение Михалкова в самом верхнем ряду съездовского зала, под окошками кинопроекторской — он видел всех, а его только президиум — мизансцена, остроумие которой грех не оценить. На другой день после съезда в одном из радиоинтервью Н.Михалков, уже председатель Союза кинематографистов России, скажет: «Режиссерская профессия включает в себя многое Можно быть режиссером не только на съемочной площадке. »

Была ли всеми замеченная психическая атака хладнокровно рассчитана или то была вспышка интуиции художника? Так или иначе, но мы имеем хрестоматийный пример режиссуры как практической психологии. Прежде чем решиться выйти из-за кулис на сцену, Михалкову надо было понять и просчитать, нужен он здесь или нет, ждут его или кого-то другого.

Ждали — его.

И он появился.

Когда Михалков вышел наконец на трибуну, второй — и последний — день съезда близился к концу. Казалось, никто и ничто уже не переломит его инерцию. Инерцию усталости и стороннего безразличия. Но, вопреки ожиданиям, съезд повел себя, как спящая красавица, которую поцеловал заморский принц. Очнулся-пробудился, рывком набрал ритм. И понеслось! Растянутая на полтора дня завязка резко перешла в кульминацию. Жить стало веселее, и в обстановке наступившего оживляжа никто не заметил, что команда Соловьева сдала своего лидера. Без боя. Никто из соратников не поддержал его кандидатуру, выдвинутую-таки в председатели союза на следующий

срок И у Соловьева не осталось выбора, кроме как взять самоотвод. Что он и сделал, а вслед за ним другие кандидаты — Марлен Хуциев и Виктор Мережко (фрагменты выступлений всех «отказников» см. ниже) Владимир Хотиненко не снял свою кандидатуру лишь потому, что решил постоять за други своя. В том смысле, чтобы Михалков не остался в одиночестве в списках для тайного голосования. Выборы-то, согласно уставу, альтернативные, а «другой альтернативы», как упорно пишут в рекламных слоганах, у нас не было.

Поэтика финала потрясала воображение своей двойной валентностью. Казалось бы, капитуляция полная и безоговорочная, впору похоронный марш заказывать. Но обновленная атмосфера зала звучала как оркестр надежды. Соловьевский «отряд не заметил потери бойца», и это его не красит Но чего удивляться — каков поп, таков и приход.

Что же касается итогов тайного голосования, не ищите здесь ни идеологии, ни политики, ни заговора, ни измены «нашим идеям и идеалам». V съезд был проигран не здесь и не сейчас А здесь происходила совсем не политическая мистерия. У больного прорезался пульс, а вместе с ним и воля к жизни

Елена Стишова

Никита Михалков. Монолог первый

Как мне сказал вдогонку Рерберг: «Скажи, что это не актерские пробы!»

Дорогие друзья! Я вовсе не намерен с кем бы то ни было конкурировать за этот пост в борьбе за него. И вам нужно будет меня еще убедить, чтобы я согласился на это после V съезда кинематографистов. *(Аплодисменты.)* Я хочу понять, насколько вы поняли, что произошло одиннадцать лет назад. Я хочу понять, почему сегодня вы зовете меня. *(Реплика из зала: «А почему вы согласились?»)* А я еще не согласился. *(Смех в зале.)* Я еще не согласился, потому что то, что я увидел здесь, ужасно. *(Реплика из зала: «Что ужасно?»)*

Скажу вам, что ужасно. Я уволил с работы человека, который, вместо того чтобы быстро делать дело, долго объясняет, почему он его не делает.

Что вы знаете про то, что у вас есть? Кроме названий: Репино, Красная Пахра?.. Что вы знаете про это всерьез? Кто-то пришел, кто-то с кем-то поссорился... Что происходит в союзе? *(Аплодисменты.)*

Л.Куравлев и Н.Михалков

Говорят: барин, хозяин... По поводу барина можете думать что угодно. За семь лет с нуля мы сделали студию своим трудом, не сняв ни одной чернухи, ни одной порнухи, ни одной рекламы. *(Аплодисменты.)* И тем не менее в списке Verajety студия «ТриТэ» стоит впереди «Мосфильма».

Талант дает Бог, деньги можно выиграть, уважения и достоинства добиваются трудом. Трудом.

Это про барина.

Что касается хозяина... А каково вам без хозяина? Я не про себя говорю. Хозяин не тот, кто «под себя», а тот, кто о других думает. Вот кто в России назывался хозяином. *(Аплодисменты.)* Именно тот хозяин, кто сначала думает о других, а потом о себе. Поэтому моя студия сначала кормит людей, которые к нам приходят. А потом уже мы думаем о себе.

Вы спрашиваете сегодня: что происходит? Что вчера происходило здесь? Авторское право — никто не думает об авторском праве! Телевидение грабит нас всех.

Мы требуем уважения. Откуда его взять, это уважение, когда мы собственный иммунитет, своего зрителя, уничтожили? Он уже не знает, что хорошо, что плохо.

Если бы я не жил в своей стране, а узнавал бы про то, что происходит здесь, по кино, я бы никогда сюда не приехал. *(Аплодисменты.)*

Вы говорите о моей программе. Программа может быть только тогда, когда будет понятно, что происходит с союзом. Новое вино в старые меха не наливают. Я не приду в секретариат свадебным генералом, который будет по кабинетам ходить. Если я беру на себя ответственность за вас, если я беру ответственность за стариков и молодежь, которой здесь, в зале, нет, тем более я изначально должен знать, что происходит. И соглашусь я при одном условии: если мы проведем независимый аудит того, что произошло за эти годы, полную инвентаризацию. И если мы это решим, через четыре месяца соберем внеочередной съезд. Я найду для этого деньги.

Принимать на руки то, что недоели, так сказать... *(Смех в зале, аплодисменты.)* Мне не нужен сейчас секретариат из семидесяти человек. Сейчас мне нужны десять профессионалов, которые проведут аудит. И я обещаю вам, если вы этого хотите, что через четыре месяца вы будете иметь программу выхода союза из кризиса, вы будете иметь полную информацию о том, что произошло и что вас ждет впереди. *(Аплодисменты.)*

Сергей Соловьев

То, что сказал сейчас Никита Сергеевич, абсолютно справедливо. Больше того, я думаю, что это действительно необходимо сделать. То, что нас по-настоящему разделяет, — это какой-то дух внутреннего недоверия, это какой-то дух того, что все у нас плохо, потому что мы плохие, потому что среди нас есть враги, страшные люди.

Я по-прежнему продолжаю думать, что врагов нет. Вот сейчас мы наверху обедали и сказали друг другу: давайте произнесем какой-нибудь тост — последний раз вместе обедаем. Я произнес тост, который хочу повторить вам: важнейшим из искусств для нас является искусство общежития, нет для нас сейчас более важного вида искусства, чем искусство уважительного, дружеского, товарищеского, любовного общежития.

Я совершенно согласен с тем, что всякие разговоры о том, кто что наделал, нужно обязательно прекратить. Мы уже провели свою аудиторскую проверку, результаты ее передаем съезду. Анализ и аудиторская проверка нашей деятельности лежат в бухгалтерии Союза кинематографистов. Вы с этими документами все можете ознакомиться. Это первое.

Второе. Не нужно никогда устраивать альтернативные игры. По реакции зала в прошлый раз, когда избирался я, мне было все ясно. А съезд нынешний... и как он шел, и что было до съезда, и по вашим аплодисментам сейчас я понимаю: нет, мы не едины сейчас. Мы общественная организация, поэтому единственный довод, которым мы должны руководствоваться, выбирая

С.Соловьев дает интервью корреспонденту канала «ТВ Центр»

руководителя, — это общественная полезность, общественная необходимость. Я сейчас понимаю, что у всех у нас есть общественная полезность и общественная необходимость в том, чтобы пришел Никита Сергеевич Михалков. *(Аплодисменты.)*

Если Никита Сергеевич Михалков в результате проверки того, что нами было сделано за эти годы, придет к выводу, что там есть кое-что и полезное, я обращаюсь к нему как к своему старому товарищу, как к человеку, с которым у нас были разные периоды в жизни — были периоды дружбы, охлаждения и опять дружбы, — я к нему обращаюсь с простой совершенно вещью: Никита, нужна будет моя помощь, я готов вместе с тобой работать.

А то, что он говорит, абсолютно верно. Бессмысленно, унизительно тратить время на борьбу амбиций. Я убежден в том, что мы в этой ситуации должны поступить так, как поступили на прошлом съезде, когда вы мне верили и мне доверяли. Без всяких альтернатив, тайных голосований, быстро, ясно, четко проголосовать за одну-единственную кандидатуру. Я так думаю, поэтому я говорю свое мнение. Во всяком случае, я свою кандидатуру снимаю в пользу Никиты Сергеевича Михалкова. *(Аплодисменты.)*

Марлен Хуциев

Пользуюсь предлогом, чтобы высказать свои соображения о том, что было, что должно быть и как, на мой взгляд, надо решать некоторые проблемы, связанные с нашей будущей жизнью. Я думаю, это хорошо, что Сергей Александрович снял свою кандидатуру. Это нравственно. Нравственность должна быть законом нашего существования. Ну, не может быть, что все плохо, но, однако, хорошо. Я слушал доклад, который произвел на меня чудовищное впечатление. Дважды я его слушал. Какая-то тина, из которой я никак не мог выпутаться.

Если бы я вышел сюда первым, я произнес бы почти те же слова, что и Никита Сергеевич. Ну, может быть, я не сказал бы, что достану денег, и слово «хозяин» я не терплю. Но я — возможно, не с такой резкостью — так же отнесся бы к V съезду.

Я повторяю: это ширма. Меня задело, когда меня вдруг вывели из состава кандидатур для избрания делегатом на съезд, чтобы я стал «почетным членом», как и многие другие коллеги старших поколений. И когда я задал резонный вопрос о том, что люди ведь будут думать, что нас просто не избрали, было обещано, что все будут приглашены, но многих я так и не увидел среди делегатов.

Можно говорить, что не стоит, мол, вспоминать прошлое. Не стоит вспоминать только в том случае, если никто не пытается свести счеты. Но для того чтобы этого не было, стоит помнить и вспоминать.

У меня всегда было ощущение, что это безумная цифра — семьдесят секретарей. Что это такое? Это безразмерные колготки! *(Смех в зале.)* Это невозможно! Союз начинался с десяти секретарей, потом их стало двадцать и доросло до семидесяти. Магическая русская цифра семь, помноженная на десять. Но каков был наш секретариат? Никакой обратной связи, никакого соединения между теми, кто наверху, и теми, кто есть реальное содержание союза.

Когда недавно мне предложили пойти к О.Сысуеву, меня поразило, что вопросы, которые ставились у него и о которых здесь было сказано, что это наше достижение, он так легко решил: «Да, это мы сделаем, это мы поправим». Сысуев уже год на этом месте. Что мешало раньше пойти и рассказать ему о наших проблемах?

Когда меня пригласили пойти в правительство, предупредили почему-то: «Только, пожалуйста, не говорите там о своих личных делах». Меня это потрясло. Я ответил: «Кому ты говоришь? Я уже все отговорил».

Но здесь я буду говорить о своих личных делах, потому что я всю жизнь считал наше сообщество своим личным делом. Хорошо ли я этому соответствовал, хорошо ли этому служил или нет, но это личное мое дело было всегда. И я уверен, единственная формула здесь годится, когда считают жизнь союза личным своим делом.

У нас абсолютный разрыв даже внутри руководства союза. Масса трений и шуршаний, которые совсем не помогают делу. Нам надо действительно консолидироваться.

Климат — это климат. Ты же его чувствуешь. Режиссеры понимают меня. Можно написать диалог, и все слова будут одного смысла, а произносить их и общаться с партнером можно так, что смысл станет совершенно другим. А слова останутся те же.

Если бы Никита Михалков уже не выступил с этим предложением, я тоже предложил бы не формировать немедленно (это моя давняя идея) руководящий орган. Когда правительство формируется, премьер-министр обычно начинает переговоры с компетентными людьми, и потом, на основе взвешенных решений, возникает действенный руководящий орган.

Я подверг бы сомнению фигуру оргсекретаря — в данном случае я говорю не о персоналии. Может быть, нужны маленькие рабочие группы по главным направлениям. Может быть, должна быть сформирована малая мобильная группа вокруг председателя. Я не знаю, как ее назвать: «конселлат», «триумвират» или просто пять заместителей. *(Реплика из зала: «Директория!»)* Как угодно. Во всяком случае, для меня чрезвычайно важно, как, из кого и на каких принципах будет сформирован руководящий орган. Я же свою кандидатуру на должность председателя снимаю.

Виктор Мережко

Сергей Соловьев снял свою кандидатуру. Мы за эти дни не услышали ни одного слова благодарности в адрес Соловьева и в адрес секретариата. Это было восемь лет работы, друзья мои. Поверьте мне, что работала серьезная, дружная команда, дружная семья во главе с лидером Соловьевым.

Я хотел бы, чтобы вы поаплодировали и поблагодарили. *(Аплодисменты.)*

Каждый человек в принципе понимает свой круг возможностей. Я люблю семью, я люблю женщин, я люблю работу. Я понимаю, что мои силы не бесконечны. Одновременно я понимаю, что что-то в нашем кино все-таки значу. Что на что-то способен. Но в какой-то момент я могу сказать себе: «Нет!»

Я свою кандидатуру снимаю, господа, в пользу Михалкова. *(Аплодисменты.)* Потому что сейчас, на этот период, нужен мощный, сильный лидер, способный спасти союз.

И еще. Один из выступающих вчера произнес, мне кажется, крайне важную фразу. Крайне важную. Не дай Бог, когда ты входишь в приемную своего бывшего коллеги, который стал начальником, и испытываешь страх, открывая к нему дверь. Не дай Бог, лидеру нашего союза, которого мы изберем, чтобы мы его боялись. Самый страшный чиновник — это бывший коллега. Поэтому тому, кто будет избран, я пожелал бы: жизнь человеческая коротка, любите тех, кто слабее вас.

Владимир Хотиненко

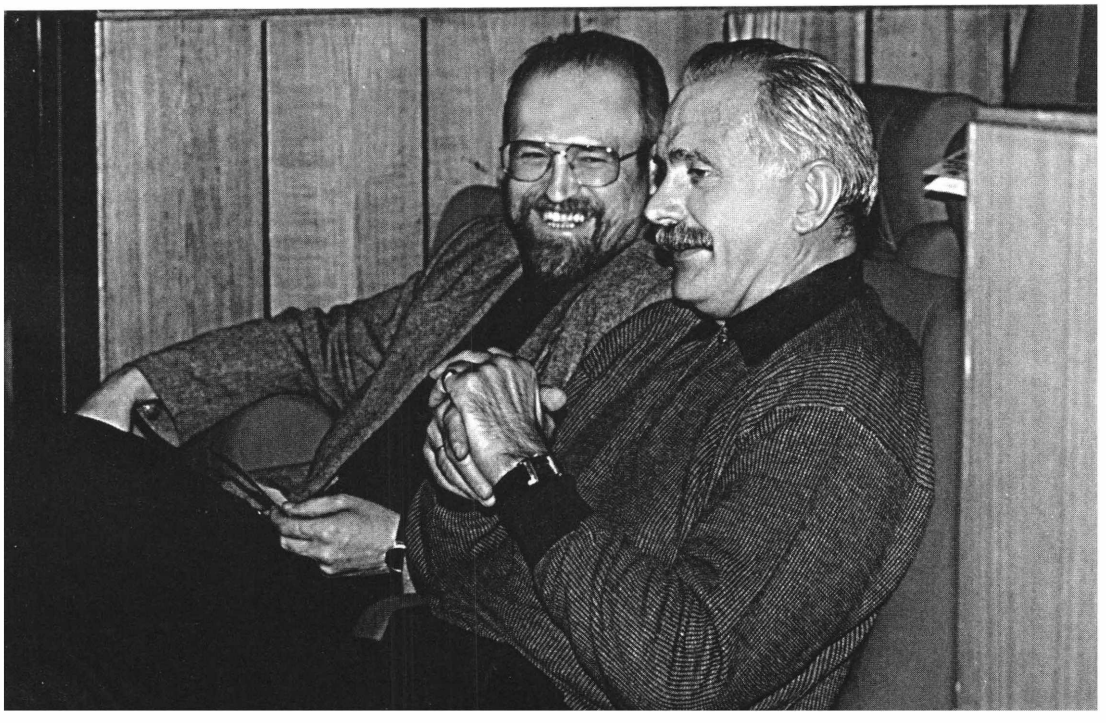
Интересно, если я сниму свою кандидатуру, выборы смогут состояться или нет? Всем сидящим в зале очевидно, что сегодня нужно сделать выбор, а выбор невелик.

Я лично программу Михалкова слышал. Да в конце концов, эти два дня, хотя они такие странные были, показали: на самом деле мы все понимаем, что происходит.

Поэтому, если это нужно для того, чтобы выборы состоялись, я оставлю свою кандидатуру. Если выборы смогут состояться и так, тогда я, конечно, снимаю свою кандидатуру, тут нет вопросов.

В принципе картина совершенно очевидная. Давайте не тратить наше время.

И я хочу, чтобы не зависимо ни от чего мы завершили наш съезд все-таки на высокой ноте. Вчера закончилась самая длинная ночь, и пусть это будет добрым предзнаменованием для нашего союза.



В.Хотиненко и Н.Михалков

Никита Михалков. Монолог второй

Я хотел бы объяснить мою позицию. Она заключается в следующем.

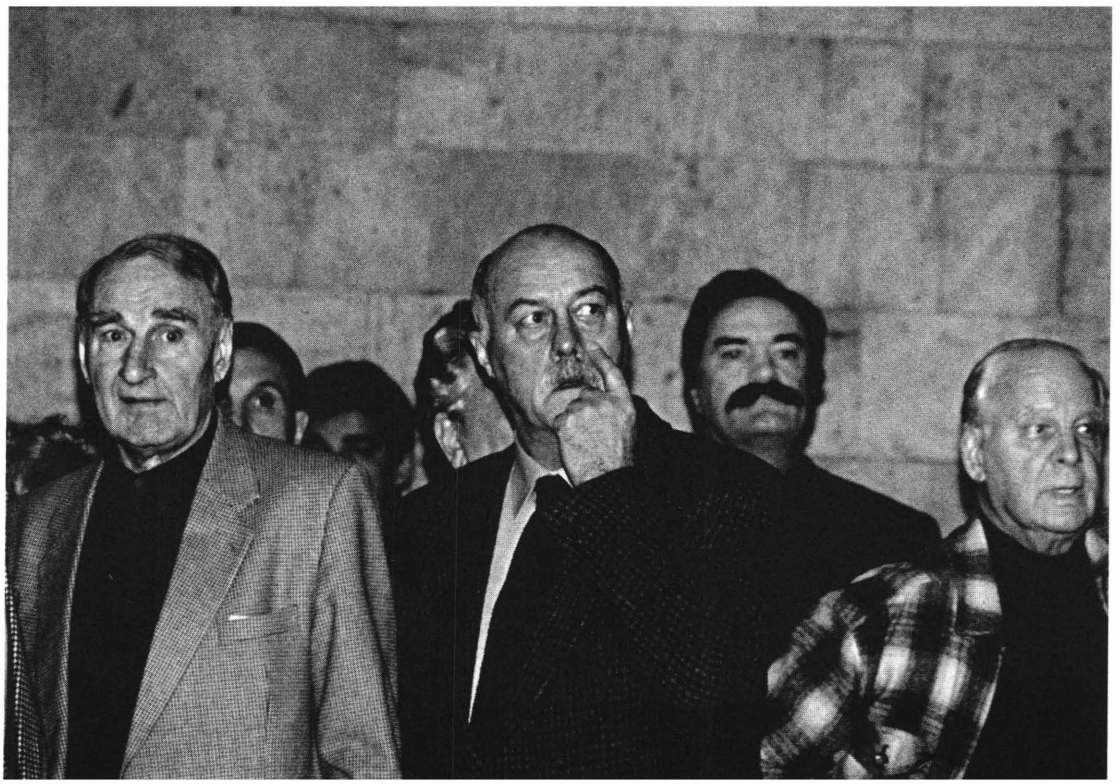
Судя по тому, что я слышал вчера, проблемы, которые стоят перед союзом, не могут быть решены, пока они находятся в таком, как сегодня, положении. Они не могут быть решены, потому что для того, чтобы начать их решать, нужно дойти до нуля, нужно понять, где мы находимся и что произошло с самым богатым творческим союзом за одиннадцать лет. Вопрос заключается не в том, чтобы искать виновных, хватать кого-то за грудки и наказывать. Просто когда вы въезжаете в новый дом или меняете квартиру, вы хотите знать, не текут ли краны. До того как ввезли мебель, что называется.

Говорю сейчас со всей ответственностью: за четыре месяца мы можем найти возможность решить вопрос, по какому пути нам идти. Я предоставлю вам эту программу. Я не готовил ее заранее, ибо вопрос обо мне возник здесь, и возник недавно. Но силы для того, чтобы ее составить, есть. Я считаю также, что эта программа должна быть вам предложена не на остатках бумаги в связи с тем, что есть большие сложности с писчебумажной продукцией, а роздана заранее в достаточном количестве, чтобы люди все это прочитали и продумали. А на вопросы отвечу я и те специалисты, которые будут к этому делу привлечены. Потому что глупо утверждать, что я решу финансовые вопросы с недвижимостью. Я не специалист в этом деле. Но есть люди, которым я доверяю и которые подняли просто из праха Фонд культуры. Полгода назад это были руины и сожженное здание, а сегодня придите на Гоголевский бульвар, дом 6, посмотрите наши программы...

Я могу решить мои проблемы, слава тебе, Господи, без того, чтобы использовать пост председателя Союза кинематографистов. Мне это не нужно. Но мне больно и жалко смотреть на то, что здесь происходит со всеми нами. Вот и все.

Мы должны с ясностью понять: для того чтобы двигаться вперед, мы должны расчистить себе дорогу. Ползать все время по этим баррикадам и катакомбам бессмысленно, абсолютно бессмысленно.

В.Ежов,
Ст.Говорухин,
С.Ростоцкий



...Мы должны заставить уважать себя во всех структурах власти. Америку из кризиса вывел кинематограф. Америка создала свой образ в мире благодаря кино. И круг замкнулся: американцы создали о себе миф, которому сами стали следовать. То же было и с нашим советским кино. Другой разговор: нравится — не нравится идеология. Но мы создали образ советского человека и ему следовали.

Другими словами, мы должны сегодня для себя решить: движемся мы вместе по расчищенной дороге или я спокойно, без всяких амбиций и обид, уйду. Как я не был здесь, так и не буду.

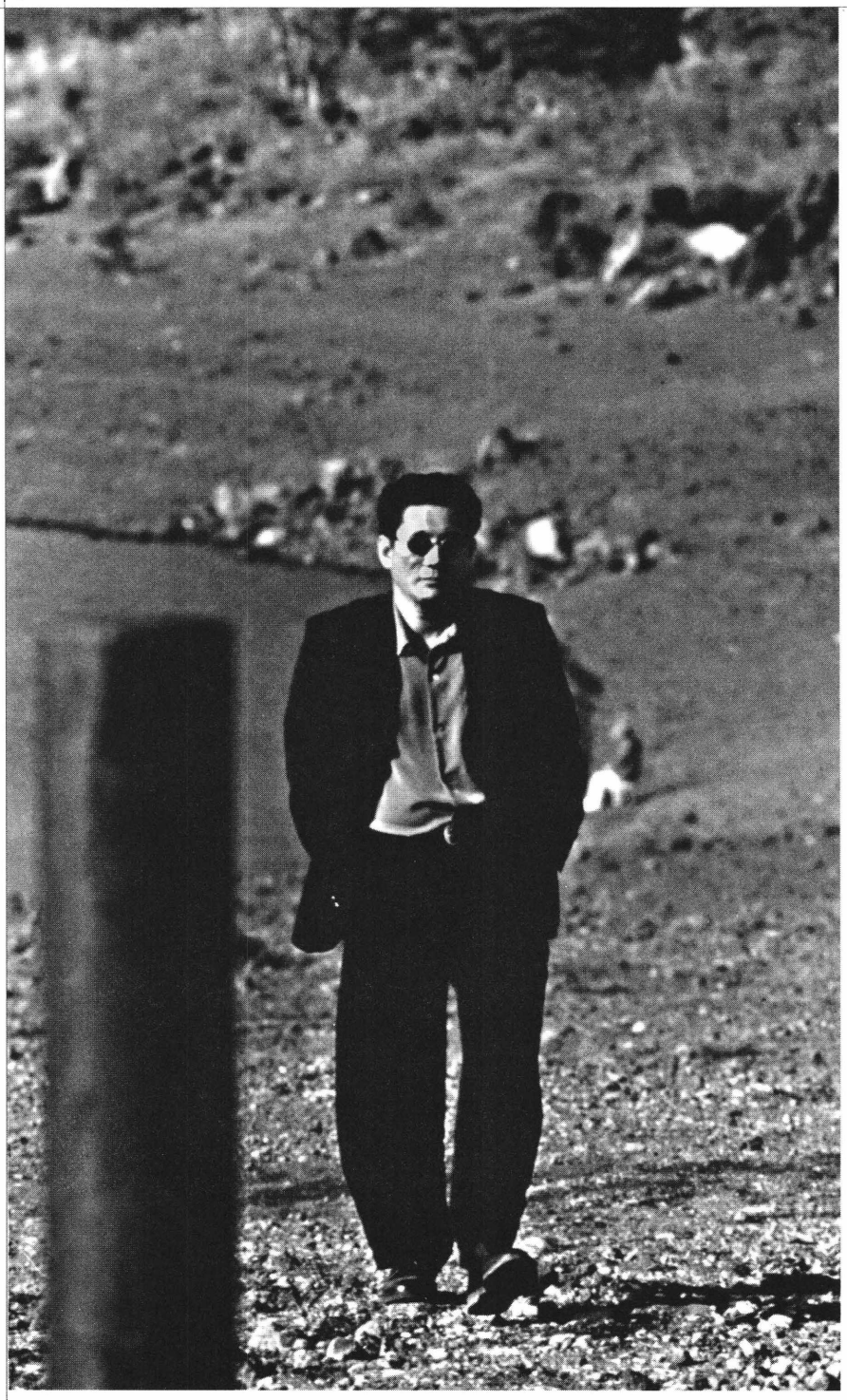
Я внимательно выслушал всех и еще раз пожалел о том, что так много времени потеряно. Но на сегодняшний день я ставлю вопрос так. Может быть, это слишком жестко. Может быть. Но, к сожалению, я не могу поступить по-другому. Я вам сказал абсолютно искренне то, что я думаю, и в вашем праве принять мое предложение или не принять. В любом случае и то и другое я приму с благодарностью.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Фрагмент из выступления Н С Михалкова на V съезде кинематографистов СССР 14 мая 1986 года « Демократизация любого общества — процесс чрезвычайно сложный и порою болезненный Он требует неусыпного внимания и трезвой оценки, потому что в процессе этом принимают участие не только здоровые и конструктивные силы, но и те, что камуфлируют под них Это о подобных им говорил великий русский драматург и дипломат А С Грибоедов «Колебание умов, ни в чем не твердых» Надо быть внимательнее, подходить к любым решениям ответственно, чтобы не сделать торопливых и необдуманных шагов Можно, к примеру, по-разному относиться к фильмам и личности Сергея Бондарчука — это дело индивидуальное Но неизбрание делегатом съезда советских кинематографистов того, кто сделал «Судьбу человека», «Войну и мир», «Они сражались за Родину» и уже только этими фильмами вошедшего в историю отечественной культуры, есть ребячество *(аплодисменты)*, дискредитирующее все искренние, благие порывы оздоровить унылую формальную атмосферу, царящую в нашем союзе Подобное явление наблюдается не только в Союзе кинематографистов Стоило Госкино на время утратить свою неприкосновенность, как на него обрушилась лавина упреков и обвинений Но с течением времени, читая и слушая все эти более или менее справедливые нарекания, хочется задать вопрос а где же мы-то были, куда же смотрели мы, самостоятельные и честные художники? И чего мы вообще стоим, если для того, чтобы жить и думать по совести, нам нужно директивное разрешение! Пагубное заблуждение считать, что новое время — это лучшее время для сведения старых счетов! *(Аплодисменты)* В этой позиции нет ничего здорового и позитивного, нет положительной перспективы Такой позиции не может быть, не должно быть у художника, потому что для настоящего художника чужое поражение — это еще не есть собственная победа! *(Аплодисменты)* Сейчас называют новые имена и новые картины, которых раньше не называли или называли изредка Но нам не нужно обнадеживаться тем, что сейчас мы ухватим то, чего нам не было дано ухватить раньше Нужно делать дело, а не считаться Сочтемся славою»

Фото Н.Логиновой

Р Е П Е Р Т У А Р



«Фейерверк». Права кинотеатрального проката в странах СНГ принадлежат агентству «Интерсинема»

НИНА ЦЫРКУН

Смерть самурая

Японское слово «hanabi» означает «фейерверк». Но название фильма пишется через дефис и без лишних затей указывает на тему: hana (цветок) — символ жизни, bi (огонь, в данном случае оружейный) — символ смерти. И так же, как в слове, то и другое неразрывно связано; жизнь и смерть — сестры, приближение смерти символизирует обилие цветов.

Победитель Венецианского конкурса «Фейерверк» — кросскультурный продукт; полицейский Якитаси Ниси мог бы быть героем и американского кино, и французского, персонажем Мартина Скорсезе или Жан-Пьера Мельвиля. Это еще и очередное напоминание о том, что кино — искусство низкого происхождения, рожденное в балагане и приспособленное воздействовать по принципу вагонной лирики, беззастенчиво эксплуатируя самый ограниченный арсенал средств: любовь — кровь, измена — расплата.

Но в основе своей «Фейерверк» — это кино японское, настоянное на самурайском духе с его гипертрофированным чувством долга и стоическим отношением к смерти как данности, которой нельзя избежать, но которую можно подчинить.

По фабуле это всего-навсего полицейская история, собранная из унифицированных узлов, которая в пересказе выглядит до невероятия банальной. За что только дают «Золотых львов»! Детектив Ниси, вместо того чтобы направиться на происшествие вместе со своим напарником Хорибе (Рен Осуги), едет в больницу навестить жену (Кайоко Кисимото). Там он получает сразу три известия: Хорибе тяжело ранен (и останется инвалидом, как потом выяснилось), второй полицейский из группы убит, а жена Ниси обречена.

Все дело в том, *как* рассказана эта история. Черно-белая больничная тоска, в атмосфере которой Ниси узнает тяжелые новости, прослаивается кровавыми эпизодами перестрелки, где Хорибе получает ранение, навсегда приковавшее его к креслу-каталке. А потом «смертные» черно-белые

«Фейерверк» ***(Hana-bi)***
Автор сценария и режиссер **Такеши Китано**
Оператор **Хидео Ямамото**
Художник **Норихиро Исода**
Композитор **Джо Хисаиси**
В ролях: **Бит Такеши, Кайоко Кисимото, Рен Осуги, Сусуми Терайима и другие**
Office Kitano inc., Bandai Visual Company Ltd, Television Tokyo Channel, Tokyo FM Broadcasting Company Ltd.
Япония
1997

эпизоды будут контрастировать с изысканными фантастическими цветными картинками, которые рисует Хорибе, оставшийся в одиночестве (его покинула жена, уведя с собой и дочь). Монтаж изобразительный дублируется аттракционным монтажом звуковым: резкие хлопки выстрелов, звучащие почти внахлест с изображением белой больничной палаты; пронзительный рев полицейской сирены на автомобильном кладбище близ залива, оживляющий в памяти Ниси схватку с якудза. В пересказе это тоже выглядит банально. Как будто пересказываешь «школьный» фильм, снятый студентом-отличником. Каковое впечатление можно усугубить. Уже потом вспоминаешь, что в фильме — при всей его аскетичности, при всем минимализме и полном отсутствии словесного (диалогового) комментария — используются самые разные способы съемки: много, скажем, сцен, классически снятых с крана, и неожиданно возникают вроде бы чуждые общей стилистике «Фейерверка» эпизоды (ограбление банка), суетливо снятые «с руки». И должно бы получиться эклектично, но выходит все равно стильно и очень целостно.

...А потом Ниси, разочаровавшись в эффективности своей службы, бросает ее, берет в долг у одного якудза, чтобы дать денег на жизнь вдове товарища и Хорибе на краски, покупает на автомобильном кладбище раздолбанный драндулет, камуфлирует его под патрульную машину, надевает форму и грабит банк. Деньги отсылает все той же вдове, Хорибе и заимодавцу, а на оставшиеся отправляется с женой в паломничество к Фудзияме, видом которой хоть раз в жизни должен полюбоваться каждый японец. Они путешествуют по побережью, предаваясь безмолвному созерцанию, а то, *что* они видят, в символической форме появляется на загадочных рисунках Хорибе. Чем ближе к развязке, тем больше на этих рисунках цветов. Японский мир — мужской; Ниси очень любит свою жену, но за весь фильм она не произносит ни слова; с Хорибе же у них сверхъестественное единение, абсолютное вчувствование, трансцендентальная связь.

Итак, Ниси с женой наслаждаются покоем на океанском берегу. Тишина, нежность. И, как рифма к треску петард — Ниси устраивает жене фейерверк, — раздаются выстрелы якудза, явившихся за банковской мошной. На этот раз выстрелы звучат за кадром. Эта смерть целомудренна. В сущности, это самоубийство, спровоцированное Ниси, застигшее жертв в момент слияния с вечной красотой, инсценированное как «последняя услуга» самураю, который почему-либо сам не может совершить харакири.

«Фейерверк» — седьмой фильм Такеши Китано, известного на Западе по стильным гангстерским лентам («Крутой коп», «Драма на море», «Сонатина», «Детки возвращаются»), к которым режиссер сам пишет сценарии. У нас его знают, например, по роли в «Джонни Мнемонике». Как актер Китано выступает под псевдонимом Бит (Четвертак) Такеши — в память о 70-х, когда он работал в комическом дуэте «Два Четвертака». Но пока что самой блистательной его ролью остается сержант Хара в картине Нагисы Осимы «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!», где он сыграл, казалось бы, несовместимое — брутальность и чувствительную нежность. И теперь в «Фейерверке» он играет нечто подобное. Для Ниси не проблема вышибить глаз бандиту: какие уж тут условности, эта война давно ведется без всяких правил и с переменным успехом, сегодня побеждает тот, кто сильнее. И вместе с этим — безмолвная нежность (без сентиментальности) к жене, к другу; взгляд, которым он смотрит на туфли жены у порога своего дома; движение, которым он касается ее руки в последней сцене. Hana-bi — это еще нежность и жестокость.

Рисунки, которые мы видим на экране, сделаны самим Такеши Китано. Три года назад он едва уцелел в дорожной аварии. Так что образ художника в инвалидной коляске — проекция самого режиссера; а Хорибе, в свою очередь (его играет актер, снимающийся у Китано с 1993 года, начиная с «Сонатины»), — «второе я» Ниси, которого играет Такеши Китано.

Это история, рассказанная со страстью. Ей фильм обязан единым ритмом и единым дыханием, создающими ощущение изысканной стилевой выдержанности. Вот за что дают «Золотых львов».

С. ЛАВРЕНТЬЕВ

Горцы и жители равнин

Годердзи Чохели — «чудесный ребенок» грузинского кино. Его знает и любит вся Грузия. О его жизни и творчестве рассказывают были, превратившиеся в легенды. Как жил он высоко в горах, отрезанный от мира. Как спустился с гор и отправился поступать в киноинститут. Как написал прекрасный текст на экзаменах. Как стал писателем раньше, чем режиссером...

На фестивале в Анапе постановщик конкурсной грузинской картины очаровал всех. Скромный до застенчивости, молчаливый. Кахи Кавсадзе уверял, что батоно Годердзи стесняется своего не слишком хорошего русского языка. Впрочем, даже и без того блистательного перевода, которым исполнитель главной роли Кахи Кавсадзе сопровождал показ «Райских птичек», мы, наверное, поняли бы главное в фильме.

Славные коммунистические времена. Высокогорное село. Одни старики и старухи. Овцы. План по шерсти, разумеется, под угрозой срыва. Начальник Стефани (Кахи Кавсадзе) получает телефонный нагоняй из района и собирается, как положено, «вздрючить» контингент. А контингента-то и нету. Местный священник (Гиви Берикашвили), которому власти запретили «одурманивать народ», устроил школу и обучает крестьян грамоте. Пожилые ученики проявляют удивительное рвение, предпочитая тайные занятия обязательной стрижке овец. Стефани находит убежище, гонит учеников на работу, крепко объясняется с учителем. И еще раз это происходит. И еще. А однажды в поисках «контингента» Стефани оказывается в разрушенной церкви, раскрывает привычно рот, чтобы прекратить «антисоветскую агитацию», и застывает вдруг, глядя на тонкое пламя свечей, на вечернее небо над разрушенным куполом, на лица стариков... Ему протягивают свечу, и он начинает петь вместе со всеми.

Вот и всё.

История предельно проста, ясна и бесхитростна, рассказана без каких-либо кинематографических откровений. В «Райских птичках» нет ничего, что можно было бы квалифицировать как новое слово в киноискусстве.

Когда-то, еще в Советском Союзе, в программе кинотеатра «Иллюзион» часто возни-

«Райские птички»

Автор сценария и режиссер **Годердзи Чохели**
Оператор **Джими Кристесашвили**
Художник **Давид Саджая**
Композитор **Яков Бобохидзе**
В ролях: **Кахи Кавсадзе, Гиви Берикашвили и другие**
АО «Грузия-фильм»,
Творческая студия «Самеба»
Грузия
1997

кал цикл «Сценарист ставит фильм». Там демонстрировались ленты Володина, Шпаликова и других замечательных людей. Имя Чохели вполне естественно смотрелось бы на тогдашней афише в подобном ряду. Да и фильм «Райские яблочки» сочетался бы с фильмами «Происшествие, которого никто не заметил» и «Долгая счастливая жизнь».

Ведь при всей трогательности и пронзительности этих картин в них очевиден приоритет вербального, литературного начала. Артисты тонко и точно разыгрывают удивительно придуманные сюжетные ситуации, передавая заданное драматургией настроение. И не покидает ощущение, что собственно кинематограф здесь не главное. Прочтите эти истории в книгах прекрасных писателей — вы увидите, что в написанном виде они столь же интересны и увлекательны. Да и на театре они вполне могут быть сыграны. Разве что в «Долгой счастливой жизни» что-то изменится. Но не слишком.

Недостаточная отточенность кинорежиссуры не влияет на наше восприятие. Но мы все же сознаем, что не кинематографичность произведения поражает нас, а интересная тема, блистательно разработанная и зафиксированная на пленку.

Впрочем, в случае Чохели и саму тему неожиданным открытием никак не сочтешь.

Больше того, фильм откровенно вторичен по отношению к эстетике незабвенных грузинских короткометражек: «Зонтик», «Свадьба», «Музыканты» — полупритч-полуанекдотов, живописующих на фоне условных обстоятельств трогательные парадоксы национального характера.

Отчего же так полюбилась лента членам жюри и участникам «Киношока»? Отчего главный приз? Отчего громовые овации после просмотра? Во-первых, видимо, оттого, что славный иностранец Чохели выступил в роли человека, входящего в душную, прокуренную комнату и распахивающего окно.

«Райские птички» появились на фестивале в компании малобюджетных, но жутко претенциозных «Упыря» и «Мытаря», а также «Вора», стремящегося к международной респектабельности и отчасти ее достигающего, полулюбительского «Горького дыма осени» из Казахстана, документальной питерской «Среды. 19.07.61», смотря которую думаешь об убогости существования русского человека, «В той стране» Лидии Бобровой, где попытка автора показать нам счастливую жизнь сталкивается со все той же убогостью реальных фактур.

Среди хороших, средних и откровенно слабых лент конкурсной программы «Райские птички» стали, пожалуй, единственным примером гармонии замысла и воплощения, единственной картиной, равной самой себе.

В наше дисгармоничное время, когда человеку и с самим собой поладить сложно, появляется фильм, в котором, несмотря на реальность сурового конфликта, на очевидный трагикомизм ситуации, национальная жизнь предстает не разрушенной и ущербной, но полной смысла и внутренних сил.

Вековые горцы решают вдруг учиться грамоте. Священник, которому запрещено служить Богу, становится учителем — по сути, тем же пастырем крестьянских душ. И даже рьяный Стефани со своими периодическими набегами как бы выполняет некую ритуальную обязанность, не до конца верует в святую необходимость того, что делает, потому и не кажется драматургической натяжкой его финальная готовность к перерождению...

Что движет всеми этими людьми? Почему они так внутренне свободны? Почему не боятся (не зря ведь пелось в песне, что «у советской власти сила велика»)? Село хоть и отдаленное, но, если необходимо примерно наказать злостных вредителей, недодающих шерсти социалистической Родине, никакие расстояния не помешают доблестным стражам порядка!..

Дело, очевидно, не в отдаленности села, а в его высокогорности. Герои фильма живут чуть выше, чем остальные граждане страны, строящей светлое будущее. Властей хватило на то, чтобы однажды вознестись, разрушить церковь — символ старого мира, оставить полномочного представителя и отбыть с сознанием выполненного долга. Стефани пугает стариков совершенно искренне. И дерется, и шумит. Старики слушаются мгновенно. Бросают «антисоветчину» и устремляются к овцам. Только — не боятся совсем. Убегают, скорее, чтобы успокоить начальника, излишне разнервничавшегося. А лишь

уляжется очередной скандал — великовозрастные ученики опять спешат к партам.

Священник показывает им буквы родного алфавита, используя в качестве наглядных пособий простейшие предметы крестьянского обихода — подкову, ножницы для стрижки овец и т.д. Культура и вековечный уклад жизни здесь едины, переплетены между собой так тесно, что между ними не может вклиниться никакая идеология. Фильм возвращает к азам, к тем глубинным структурам жизни, над которыми не властна государственная ложь. Точно так же кинематографический язык Годердзи Чохели возвращает нас — после долгой эпохи «Пятна», «Покаяния», «Анемии», «Кладбища грёз» — к светлым первоосновам грузинского кинематографа. Именно поэтому кинорассказ о «райских птичках» столь бесхитростен. Именно поэтому Чохели хватает пятидесяти девяти минут экранного времени, тогда как равнинные режиссеры предпочитают хронометраж в два часа, а то и в два сорок.

Фестивальная Анапа была поражена легкостью и естественностью кинематографа Годердзи Чохели. А еще — и это вторая причина фестивального восторга — «Райские птички» напомнили нам, что легкость и естественность являются определяющими признаками грузинского кино вообще. Как мы любили это кино в Советском Союзе! Как радовались тому, что в Тбилиси под серьезной защитой товарища Шеварднадзе кинематографисты свободны гораздо более, чем в Москве или Киеве! Как страдаем оттого, что дивный кинематограф Грузии нам больше недоступен. Теперь это фестивальное кино другого государства.

Н.СИРИВЛЯ

Народ не против Говарда Стерна

Карловы Вары-97

Фестиваль в Карловых Варах, обреченный из года в год решать ту же задачу, что и Московский, — отыскивать картины, нигде еще не засвеченные и притом достойные включения в конкурс фестиваля класса «А», справляется с ней, надо признать, успешнее, чем наш отечественный кинопраздник. В Москву без зазрения совести свозят «готовое платье», пошитое по чужим модным лекалам (исключением на последнем фестивале стали лишь «Мальчики Витман» венгерского режиссера Яноша Саса и «Мать и сын» Александра Сокурова), в Карловы Вары стараются приглашать картины, пусть и не соответствующие стандартам «от кутюр», но отмеченные «лица не общим выраженьем» и какими-то проблесками оригинальности. Каждый фильм конкурса хоть чем-то интересен — неординарной ли постановкой проблемы, экзотикой фактур, политической злободневностью, оригинальностью сюжета, нетривиальностью режиссерского языка, работой актеров или качеством изображения. Как правило, одним таким «интересным» моментом дело и ограничивается. Этого мало, чтобы признать картину абсолютной удачей, но, по крайней мере, есть на что посмотреть. Конкурсная программа Карловарского фестиваля любопытна уже тем, что представляет кинематографическое пространство «офф-» Канн, Венеция или Берлин, пространство, где нет, может быть, громких сенсаций, но теплится своеобразная художественная жизнь, способная, как все живое, со временем принести неожиданные плоды.

«Части тела» ***(Private Parts)***
По одноименному роману Говарда Стерна
Авторы сценария **Лен Блум, Майкл Калеснико**
Режиссер **Бетти Томас**
Оператор **Уолт Ллойд**
Художник **Чарлз Рохн**
В ролях: **Говард Стерн, Мэри Маккормак, Робин Куиверс, Фред Норрис**
Rysher Entertainment, Nothern Lights Entertainment, Paramount Pictures
США
1997

Из всех конкурсных картин, представленных в Карловых Варах, российским видеорынком был в первую очередь востребован американский фильм «Части тела» Бетти Томас — кинобиография скандально-знаменитого ди-джея Говарда Стерна, сыгравшего здесь самого себя. Обилие непристойностей и матерщины, шутки за гранью хорошего вкуса и толпы полуобнаженных красоток в кадре способствовали, конечно же, обостренному интересу наших прокатчиков, а вместе с ними и зрителей к этой ленте. Однако «Части тела» — случай не такой уж простой, поскольку сам Говард Стерн — человек уникальный, а степень демонстрируемой им внутренней свободы родному нашему шоу-бизнесу, несмотря на всю его «раскрепощенность» и готовность говорить в прямом эфире про то и «про это», даже не снилась.

Фильм про Говарда Стерна выкроен по лекалам типичной американской кинобиографии: «кто был ничем, тот станет всем», однако сшит с нарочитой, дурашливой небрежностью. Игровые эпизоды смонтированы с документальными (или квазидокументальными) интервью, уличные интермедии, снятые в режиме реального времени, соседствуют с условными сценами снов, видений и грёз. В картине три начала и как минимум три финала, с бесхитростной прямотой обозначающие (для тех, кто не понял) глав-

ную задачу повествования — показать, что Говард Стерн не просто эфирный хулиган, но привлекательный, умный, творчески состоявшийся человек, истинный американец, сумевший воспользоваться дарованными конституцией правами и сокрушить цензуру на радио.

При этом фильм полон нескрываемой иронии как над амбициями героя, так и над «престижным» языком кинематографа, который он использует, дабы повысить свое культурное реноме. Венцом игры с кино становится последний эпизод, где Миа Фэрроу объявляет, что Говард Стерн удостоен «Оскара» за лучшую мужскую роль, и он спускается с колосников в шутовском костюме «пердун-мена» под недоуменный ропот киноакадемиков, звезд и прочих небожителей Голливуда.

Однако несмотря на тщательно имитируемую «любительскую» неумелость, фильм выстроен вполне грамотно. Первое же появление Стерна на экране (долгий сверхкрупный план, вмещающий лишь половину лица и огромный, тревожный зеленый глаз, и вслед за этим — общий план сцены далеко внизу, куда герою в шокирующем обличье «пердун-мена» предстоит спуститься «из радиоволн, бурлящих высоко над Америкой») вводит нас в мир его физических ощущений и вызывает симпатию к персонажу именно в образе всеобщего посмешища, шута, идиота, который балансирует на тонкой проволоке хорошего вкуса и здравого смысла, рискуя каждую минуту сорваться и сломать себе шею. Как всякий истинный шут, он ни в чем не уверен: не уверен, что будет понят, что в следующую секунду не получит пинком под зад, не будет осыпан градом насмешек и издевательств...

«Всю жизнь я стремился только к тому, чтобы быть смешным. И всю жизнь выглядел идиотом», — признается Говард Стерн. Затюканный мальчик, которому еврейская мама до четырнадцати лет ставила в попку градусник, долговязый подросток, дико стеснявшийся своего «маленького члена», неудовлетворенный юноша, с которым отказалась иметь дело даже слепая девушка, неудачник ди-джей, изгоняемый со всех радиостанций... Лопуху-переростку с длинными руками, длинными ногами, носом, как у Буратино, и хипповскими патлами до плеч повезло, в сущности, только однажды: сняв в университете дурацкий авангардистский фильм, он получил главный приз на студенческом фестивале и тем покорил сердце ангелоподобной Элисон (Мэри Маккормак), ставшей его женой. В остальном же начало биографии Говарда Стерна — цепь нескончаемых фрустраций, профессиональных «обломов» и комических «пинков судьбы». Так продолжалось, пока в один прекрасный день он не открыл уникальное средство для борьбы с непониманием, пренебрежением и профессиональными неудачами — абсолютную, стопроцентную искренность.

Едва Говард Стерн отважился быть в эфире самим собой, говорить все, что приходит в голову и в первую очередь то, чего «говорить не следует», его рейтинг пошел резко вверх и слушателям, как сочувствующим, так и негодующим, стало интересно, что же он скажет в следующую минуту.

Он принимается делать совершенно невозможные вещи: рассказывать в прямом эфире о величине своего злополучного члена и о том, когда в последний раз он трахался с Элисон... Станцевав чечетку перед микрофоном, поставленным на пол, он сообщает радиослушателям сенсационную новость о беременности своей жены и разыгрывает в эфире комическую перепалку с Господом Богом, когда у нее случается выкидыш. В тесном партнерстве с двумя другими участниками буффонной радиотруппы — «очаровательной, пышногрудой» негритянкой Робин (Робин Куиверс) и «невозмутимым, как обои» Фредом (Фред Норрис) — Говард Стерн разыгрывает перед Америкой свой начисто отвязанный «театр у микрофона».

Микрофон для него становится магическим средством самореализации и достижения любви: «Я хочу, чтобы меня любили. Не какой-то миф, а настоящего, живого Говарда...» Посему он избегает лицедейства, перевоплощения и разговоров на отвлеченные темы. Все его шутки, трюки и выходки не что иное, как виртуозный способ превращения собственной жизни — душевной и телесной — в колебания эфира, с тем чтобы донести ее до слушателей и вызвать у них ответный всплеск витальной энергии. Не случайно кульминацией фильма становится эпизод, где Стерн устраивает одной из своих слушательниц оргазм

«по радио»: он просит девушку сесть верхом на мощную колонку и удовлетворяет ее долгим воплем в микрофон. Раскрепощающее воздействие звуковых колебаний здесь уже переходит с, так сказать, вербально-психологического на непосредственно физиологический уровень. Перед нами, как это ни смешно, простая до гениальности иллюстрация эйзенштейновской теории пафосных композиций: техника передачи экстаза у Эйзенштейна, как известно, тоже описывалась как внезапный переход с одного уровня воздействия на другой.

Слушатели реагируют, конечно, по-разному, но и поклонники, и яростные противники готовы слушать Стерна часами. Не раздумывая, он вытаскивает на свет Божий внутренние конфликты, проблемы и комплексы, обременяющие среднего американца, и благодарная публика в массе своей с восторгом отдается живительному потоку стерновской откровенности, освобождающей от ненужных табу и запретов. Визуальной метафорой этого отношения становится в фильме добровольное и радостное самообнажение всевозможных красоток. Ближе к финалу, в сцене грандиозного рок-концерта, устроенного в честь Стерна, мы видим уже толпы юных дев с надписью «Howard» на голой груди — они беснуются и визжат на плечах своих кавалеров. Они любят его, несмотря на то, что он попирает все нормы приличия и для него нет «ничего святого»...

Говард Стерн говорит непристойности, несет чепуху, он оскорбляет чувства верующих, патриотов и представителей национальных меньшинств, он ругает начальство и устраивает потасовки в прямом эфире... Иной раз его заносит так, что в порыве красноречия он способен объявить беременную Элисон умершей или позвонить в эфире жене ненавистного босса и посоветовать чаще заниматься семейным сексом. Но самое парадоксальное, все это ему сходит с рук (в худшем случае жена устроит дома головомойку или задетый китаец-официант в ресторане сделает замечание). В отличие от формановского Лэрри Флинта, который отстаивает право на свободу слова в затяжной и мучительной тяжбе «с народом», Говард Стерн с народом в ладу.

И это, в общем, неудивительно. Несмотря на дерзкие выпады против общепринятой морали, Стерн простодушен и непосредствен, как дитя. Все этические конфликты в фильме сводятся к тому, что один раз он чуть было не соблазнился прелестями некоей «кинозвезды второй величины», однако устоял и остался верен своей замечательной женушке, а в другой раз он не уволился с радио NBC после несправедливого изгнания оттуда Робин, но сделал все, чтобы вернуть на работу свою верную соратницу. И ничего больше. Никакого чувства вины, демонической горечи, терзаний нечистой совести, никаких «скелетов в шкафу». Полнейшая внутренняя гармония.

Тот же Лэрри Флинт в фильме Формана выигрывает гражданский процесс, но по счетам Судьбы платит огромную, трагически непомерную цену. В финале, когда одинокий, прикованный к инвалидному креслу, он смотрит на видео фильм, запечатлевший образ его покойной жены, — этот борец за свободу обладает ею не больше, чем узник, приговоренный к пожизненному одиночному заключению. Для Формана с его социалистически травмированным сознанием свобода — абстрактная ценность, за которую нужно биться до последней капли крови, но воспользоваться которой, увы, не дано. Говард Стерн понимает свободу конкретно и утилитарно. Он делает что хочет и живет так, как хочет. Только и всего. И при этом не превращается в развратника, циника или злодея. Совсем нет: чудный человек, моногамный семьянин, верный друг, счастливый отец... Он, конечно, не застрахован от неприятностей, но «самое главное в жизни» у него есть.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

План-9 из космоса-97

Чем отличается американский фильм категории «Б» от фильма категории «А»? Первые сфабрикованы по готовым шаблонам, тогда как в последних произведен фактический пересмотр стереотипов жанра и прописано каждое слово диалога. Режиссер серии «А» живет на территории жанра, но всегда слегка выходит за его границы, в отличие от ремесленника, который и не думает ничего менять в сложившихся и засаленных жанровых паттернах-стереотипах. Фантазия «А»-режиссера играет внутри канонической формы, каковой является намеченный продюсерами на получение большой прибыли блокбастер.

Это тем более справедливо для постмодерных блокбастеров школы Спилберга, в которых изначально и сознательно проводилась деконструкция классической голливудской мифологии — как бы с позиций авторов «Кайе дю синема» (и того же Ж.Л.Г.).

Вместе с тем фантазия «А»-режиссера безусловно лимитирована ожиданиями и ментально-интеллектуальными возможностями аудитории. Один известный и уже давно скончавшийся рок-критик как-то заметил, что между тем, чего хочет от произведения искусства публика, и амбициями художника должна быть туго натянутая веревка. Если веревка провисает, то есть художник идет на поводу у заведомо низких запросов публики, — художественного результата нет. Если веревка обрывается — то есть и художник, и потребитель художества оказываются сами по себе, — результат такой же.

Вот, например, в известных малобюджетных боевиках «Скорость-2» и «Бэтмен и Робин» авторы явно пытались добровольно идти на поводу у требований аудитории — и провалились. Практически то же самое произошло, как ни странно, с «Парком Юрского периода-2», который, ко-

«Люди в черном» *(Men in Black)*
Автор сценария **Эд Соломон**
Режиссер **Барри Зонненфельд**
Операторы **Дон Петерман, Кейт Петерман, Дэвид Данлеп**
Художники **Томас Даффилд, Крис Шривер**
Композитор **Дэнни Элфман**
В ролях: **Томми Ли Джонс, Уилл Смит, Линда Фиорентино и другие**
Columbia Pictures Industries, Inc — An Amblin Entertainment Prod.
США
1997

нечно, собрал свои 230 миллионов, но откровением не стал. От Спилберга ждали Спилберга, и Спилберг предоставил Спилберга. Веревка оказалась оптимально натянутой только у Зонненфельда в «Людях в черном». Веревку же эту Зонненфельд натянул на постмодернистский лук, из которого выпустил множество стрел-цитат.

Барри Зонненфельд — оператор братьев Коэн, снявший для них такие классические фильмы, как «Просто кровь», «Воспитывая Аризону» и «Перевал Миллера». Таким образом, он прошел школу американского поп-модерна у самых угрюмых его представителей. В своем творчестве, однако, Зонненфельд не столь суров, как братья Коэн. Более того, он скорее является комедиографом, хотя его режиссерское творчество, безусловно, также является разновидностью голливудского постмодернизма.

В 1990 году Зонненфельд дебютировал как режиссер, сделав римейк телевизионного сериала 1964 года «Семейка Аддамс». Вообще-то «Семейка Аддамс» существовала поначалу как большая серия рисунков (около 1300), выполненная графиком-карикатуристом Чарлзом Аддамсом для журнала нью-йоркской интеллигенции «Нью-йоркер» в начале 60-х. Популярность этой серии у интеллигентной публики обусловливалась, очевидно, черным юмором, оттенявшим идилличность эпохи. Так что причина возобновления интереса американцев к ней, возможно, объясняется передозировкой сахара во многих «семейных» фильмах эпохи Рейгана — Буша. В следующем своем фильме «Охомутай коротышку» Зонненфельд забавно сопоставлял голливудские порядки с мафиозными.

Режиссерская карьера Зонненфельда вышла на полную мощность в главном блокбастере 1997 года «Люди в черном».

Здесь ему удалось забавно смикшировать ироническую мистику «Вышибателей привидений» с «пришельческо-антиправительственной паранойей» «Секретных материалов», присовокупив к этому стёбно-лирическую триллерную атмосферу «Буча Кэссиди и Санденса Кида» (в части экранного взаимодействия Уилла Смита и Томми Ли Джонса: невозмутимый Джонс и эмоционально подвижный Смит — архетипическая оппозиция персонажей по типу Буча и

Санденса). Этот ряд можно продолжать. Сам режиссер, например, называет свой фильм «Французским связным» с пришельцами». Можно еще вспомнить «Бредень» Дэна Эйкройда с похожим типом «стёбного юмора» (который, в свою очередь, является римейком телесериала 50-х годов). А детские каракули, которыми написаны титры, — маленькая, но многозначительная цитата из «Доктора Стрейнджлава...», другого «прикольно-апокалиптического» фильма. В общем, формула картины полностью совпадает с парадигмой голливудского постмодерна в постспилберговской трактовке.

В основе фильма весьма забавное предположение-посылка, что толпы пришельцев живут среди людей (причем основная часть в Нью-Йорке, и «вовсе не все они таксисты» — шутка из картины, намекающая на их агрессивность, о которой рассказывают жуткие вещи по всей Америке). Более того, бóльшая часть прогрессивных изобретений типа микроволновых печей, липосакции (сжигания жира) или липучих застежек «велкро» принадлежит им. По фильму выходит, что даже многие знаменитости (от лидера республиканцев в Конгрессе Ньюта Гингрича до Сильвестра Сталлоне) являются инопланетянами. В погоне за одним из человекообразных «элиенов», чьи веки, однако, захлопываются в вертикальной плоскости, герой Уилла Смита знакомится с героем Томми Ли Джонса, нанимающим его на работу в специальное правительственное агентство MIB (аббревиатура от Men in Black — люди в черном), которое отделяет «плохих» пришельцев от пришельцев «хороших», приносящих Земле пользу, депортирует первых и поощряет вторых. MIB существует на прибыли от «элиенских» изобретений (тех самых «велкро» и проч.) и фактически неподконтрольно правительству (вот они, «Секретные материалы»!). Его сотрудники носят только черное, информация о них стерта из всех баз данных, у них нет даже отпечатков пальцев, и вместо имен у них буквенные обозначения: Смит — Джей (J), Джонс — Кей (K). Кроме того, сотрудники агентства заняты тем, что при помощи особого сверкающего красным «нейтрализатора» «стирают» память у тех людей, которые входили в контакт с инопланетянами, и таким образом поддерживают общественное спокойствие. (Столь мощное промывание мозгов — ведь если вдуматься, оно похлеще, чем у Оруэлла, — получило заслуженную раздраженную оценку в прогрессивной прессе.)

Спокойствие тем не менее нарушает некий межпланетный таракан (отдельно следует отметить «битлджюсовскую» роль Винсента Д'Онофрио в роли «кожи убитого тараканом фермера Эдгара» — кожу таракан натянул на себя в качестве маскировочной накидки). Таракан размером с коня прибыл на Землю ни много ни мало из галактики, которая оказалась вмонтированной в оправу драгоценного камня, висящего на шее кота по прозвищу Орион. (Очередная популярная иллюстрация современных научных представлений об относительности размеров и величин — вторая в этом сезоне, нечто подобное мы уже видели в «Контакте» Земекиса, когда вселенная свертывается в зрачок молодой Джоди Фостер.)

Это не нравится хранителям самой галактики, одного из которых — резидента Земли — таракан убивает, и они грозят взорвать Землю, если в течение галактического года, то есть часа в земном исчислении, галактику не вернут хозяевам. Всю оставшуюся часть фильма, длящуюся как раз этот галактический год, Джей и Кей гоняются за тараканом по Манхэттену и Квинсу, куда они переезжают в ракетной машине по потолку вечно забитого тоннеля под Ист-Ривер. Характерный для фильма чисто нью-йоркский прикол. А вот другой прикол по поводу Квинса, где в одном из парков стоят два сооружения, воздвигнутые во время всемирной торговой ярмарки 1968 года, похожие на летающие тарелки. Естественно, что в фильме эти реальные штуки оказываются настоящими летающими тарелками, оставленными пришельцами, а ярмарка, дескать, была прикрытием. (Это все равно, как если бы Останкинская телебашня на самом деле была ракетой пришельцев, а телецентр был воздвигнут рядом для маскировки.) «По какой другой причине нужно было проводить ярмарку именно в Квинсе?» — небрежно бросает Кей. (Нью-йоркская киноаудитория умирает от хохота.) Тем временем растревоженные пришельцы спешно покидают Землю...

Эта научно-фантастическая структура прошита черным и не очень юмором, который всю ее остраняет и скрепляет. Например, Джонс пытается допрашивать инопланетянина, имеющего внешний облик бультерьера. Ему приходится взять собачку на руки и выкрикивать ей в морду: «А ну, говори, собака, где галактика!» Прохожие оборачиваются в недоумении, а Смит объясняет: «Собака задолжала деньги моему другу». Люди в черном задерживают нелегального мексиканского эмигранта, который, впрочем, не только не из Мексики, но даже не из Солнечной системы... Под пончо оказывается неведомое чудовище, и Джонс командует: «Руки и все плавники вверх!»

Да, пожалуй, именно Зонненфельду в 1997 году удалось наиболее адекватно придать году «дух Эмблина»[1]. Впрочем, тут же надо заметить, что продюсером «Людей в черном» является Стивен Спилберг.

Фильм хорошо задуман, сценарий остроумно написан, смешно сыгран. Именно таким и должен быть современный блокбастер. Правда, вполне может быть, что вы считаете, что блокбастеры вообще не нужны, а «Америка — это ошибка» (З.Фрейд).

Интересно, что уже второй год подряд самыми кассовыми фильмами становятся фильмы об инопланетянах — причем и в том и в другом случае (как в «Дне независимости», так и в «Людях в черном») появление инопланетян трактуется (в разных тональностях, конечно) в духе fin de cìecle.

Когда выяснилось, что третья мировая война не состоится, история, по мнению одного мудрого японо-американца, как бы закончилась и XX век идет к концу без особых приключений, все заскучали и с надеждой устремили очи к небу — и не столько в поисках Бога, сколько в надежде наконец увидеть летающую тарелку.

В «Контакте» Земекиса инопланетяне преподносятся как реальная сенсация, врезанная в сводку новостей.

Сюжетным мотором «Людей в черном» является предпосылка, что пришельцем может быть каждый, и весь фильм пронизан тоской по так и не приходящим радикальным изменениям в жизни.

Хотя кое-что все-таки происходит. За пару месяцев до выхода «Людей в черном» — весной 1997 года — произошло коллективное самоубийство членов секты Heaven's Gate, которые были абсолютно убеждены, что в хвосте кометы Хейла — Боппа прячется летающая тарелка, на которую можно попасть, только отделив душу от тела.

Словом, тема пришельцев — это явный гвоздь сезона (hot item) конца века (fin de cìecle).

И последнее, что можно добавить. Сюжетная основа «Людей в черном» в общих чертах совпадает с сюжетом «самого плохого фильма всех времен и народов» — «Плана-9 из космоса» (Plan 9 From Outer Space) Эда Вуда: там инопланетяне захватывают Землю, оживляя трупы, которые потом разгуливают по Лос-Анджелесу. Таким образом, круг цитат замыкается. А сравнение «Плана-9...» с «Людьми в черном» весьма поучительно еще и потому, что на этом примере особенно наглядно видно, какой большой путь проделал кинематограф за сорок лет, ведь эти фильмы формально принадлежат к одному жанру...

[1] Имеется в виду студия Стивена Спилберга «Эмблин Энтертейнмент»

АНРИ ВАРТАНОВ

Было или не было — вот в чем вопрос

Такие программы есть на экранах едва ли не всех крупных теледержав. Суд, происходящий на глазах миллионов зрителей. Расцвет этого жанра в театре и игровом кино относится к первым послевоенным десятилетиям. Человечество, пережившее фашистскую чуму, пыталось разобраться в недавнем прошлом. Но постепенно мода на спектакли и фильмы-разбирательства прошла. Во многом из-за того, что необходимое жанру ощущение сиюминутности действия нарушала очевидная условность заранее сочиненной истории. Другое дело — телевидение. Тут даже в записи все, как сейчас, и фабула «дышит», направляемая искусным ведущим-судьей, свидетели и адвокаты живо реагируют на неожиданно возникающие обстоятельства, зрители своими звонками в студию не только высказываются в пользу одной из сторон, но и, подчас сами того не желая, воздействуют на итоги разбирательства.

Появившаяся на ОРТ в октябре минувшего года еженедельная программа «Как это было» позаимствовала у распространенного тележанра только часть его качеств. Факт из прошлого, нередко требующий переоценки. Привлечение живых свидетелей для выяснения истины. Использование кино- и телехроники для воссоздания обстоятельств. Ну и, конечно, ведущий — не только судья, но и конферансье телепредставления — актер О.Шкловский.

Об этой фигуре скажу особо. Одетый в глухой полувоенный френч человек не очень похож на судью. Скорее — на прокурора. Но и облик его, и поведение мало что обнаруживают. Очень скоро начинаешь понимать, что перед нами всего лишь актер. Не имея сколько-нибудь четкой драматургической функции в происходящем, он пытается компенсировать ее внешними средствами. Значительно прохаживается вокруг массивного письменного стола, хмурит брови, заглядывает в какие-то папки с бумагами. Иногда, впрочем, забывая о своем высоком предназначении, вдруг вполне по-студенчески садится на письменный стол или беззаботно прихлебывает чай из подстаканника сталинской поры.

В происходящем на экране мне все время виделся великий кормчий Иосиф Сталин. Не только в одежде ведущего и его степенной манере двигаться. Не только в тяжеловесной и безвкусной мебели, заполняющей студию. Сталинская жесткость и напряженная неопределенность господствуют и в задаваемых свидетелям вопросах, и в звучащих в финале сентенциях. Телевизионным расследованиям придается какая-то торжественная и зловещая значительность. Хотя сами факты из прошлого, которые привлекают внимание авторов, не всегда эту значительность оправдывают.

Вообще темы, выбранные для разных выпусков программы, явно не выдерживают единого масштаба. Рядом с передачей, приуроченной к 80-летию Октябрьской революции и названной чрезвычайно обязывающе — «От Февраля до Октября», — присутствуют более локальные: «Всемирный фестиваль молодежи 1957 года» или «Подпольный бизнес в эпоху застоя». Я прекрасно понимаю, что никакой телевизионный цикл не может состоять из равновеликих частей: что-то оказывается крупнее, что-то мельче. Но здесь совсем другой случай. Авторы, чувствуется, не определили для себя ни общей позиции в отношении к прошлому, ни стратегии в выборе фактов и сюжетов.

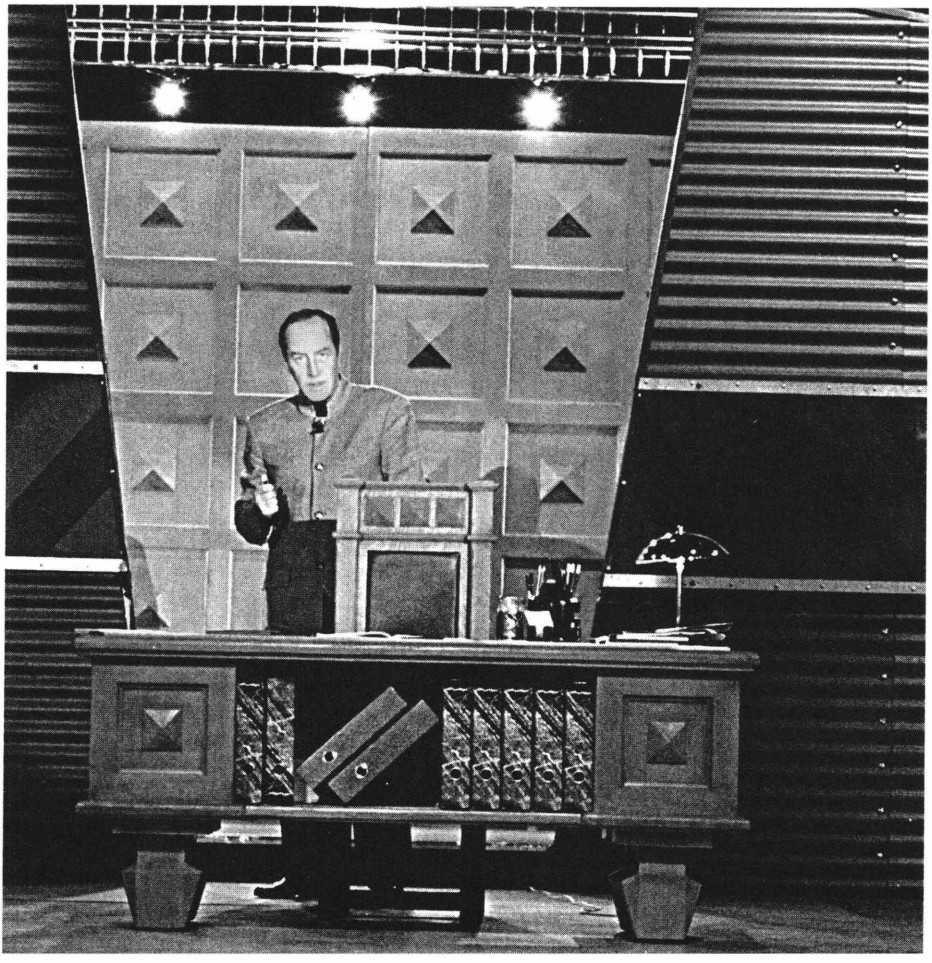
Многие темы — из тех, что замалчивались по идеологическим причинам или тенденциозно, превратно освещались при коммунистах. Расстрел мирной демонстрации в Новочеркасске, вторжение в Чехословакию, штурм дворца Амина в Кабуле. Обращение к этим событиям в пору победившей демократии предполагает довольно определенную оценку не только случившегося, но и его былой трактовки. Однако то, что было бы естественным еще несколько лет на-

зад, теперь выглядит совсем по-иному. Авторы, будто имея перед глазами зюгановский электорат, не рискуют высказаться хоть сколько-нибудь определенно. Полемический социальный подтекст, заключенный во многих темах, оказывается нереализованным. Жанровая форма — «суд истории» — лишается своего истинного пафоса, механизмы программы начинают работать вхолостую.

Впрочем, сложности концептуального порядка можно было бы ожидать. Если бы подобная программа появилась на гребне перестройки в 1989 — 1991 годах, когда общественное мнение отличалось небывалым до тех пор единством, решительные оценки прозвучали бы убедительно. Сегодня их встречает с недоверием не только многомиллионная зрительская аудитория, но и люди в телестудии, казалось бы, специально отобранные создателями программы.

Форменный конфуз случился во втором выпуске программы, посвященном событиям, очевидцами которых, кроме вызванных в студию свидетелей, являются подавляющее большинство россиян. Речь шла о недавнем прошлом, когда появились «первые ласточки» недалеких к тому времени рыночных отношений и кто половчее занялись на свой страх и риск подпольным бизнесом. Героиня, представшая перед судом, продавала джинсы в общественном туалете. За что получила срок и отсидела его. Правда, и в лагере, выказав предприимчивость, организовала пошив ковбойских штанов.

Подсудимая — несомненно незаурядная женщина, наделенная деловыми талантами. Сегодня она возглавляет преуспевающую туристическую фирму, названную ее именем. Ее личная судьба, несмотря на былые неприятности, складывается вполне благополучно. Но авторов заинтересовала не Марина Данилина сама по себе. Их увлекла возможность на конкретном примере доказать, что борьба с цеховиками, большими и маленькими, была ошибкой. При этом к



Ведущий программы «Как это было» О.Шкловский

Фото из архива телекомпании ВИД

вполне определенной биографии они зачем-то пристегнули шумное дело директора Елисеевского гастронома, а также историю первых отечественных кооператоров и т.д.

Но главное — вызвали в качестве свидетелей явно не тех людей, каких было нужно. Прокурор, бывший обвинителем в деле Данилиной, признал, что по нынешним законам спекуляция не считается преступлением. Зал отреагировал на эти слова без особого одобрения. А когда другая свидетельница — известная необольшевичка Нина Андреева воспользовалась передачей в качестве трибуны, с которой страстно заклеймила нынешнюю вольготную жизнь для теневиков и спекулянтов, в студии, впервые в течение передачи, раздались дружные аплодисменты.

Вся пирамида доказательств сразу же рухнула: то ли свидетели, как говорится, отказались от предварительных показаний, то ли драматургия, построенная на откровенно политических мотивах, дала сбой.

Неудача этого выпуска, мне кажется, стала решающей. После нее авторы не отваживались более на темы, способные расколоть аудиторию в соответствии с идеологическими пристрастиями. Решили обращаться к сюжетам скорее детективно-историческим, нежели актуально-политическим. И все чаще — в тех случаях, когда не хватало непреложных фактов и свидетельских показаний, — стали использовать аргументы, апеллирующие не столько к разуму, сколько к эмоциям аудитории.

В том же выпуске, неудачу которого я отметил выше, был неожиданный и превосходный финал, когда по просьбе ведущего в студию вышли пятеро (!) детей героини. Вроде бы до тех пор не было сказано ни слова о Данилиной в быту, в семье — все больше о ее профессиональных деяниях. И вдруг вот такой резкий, алогичный поворот. Многих зрителей, уверен, он больше, чем неуклюжие свидетельства-подпорки, способен был убедить в правоте нашей бизнесменши.

Найдя такой «утепляющий» прием, телевизионщики запомнили его и использовали вновь через полтора месяца. В рассказе о гибели атомной подводной лодки «Комсомолец», полном трагических подробностей, они вывели на люди сначала жену чудом спасшегося моряка, а затем и двух его сыновей-близнецов. Но теперь уже не удовлетворились только этим, а решили дать слово вновь прибывшим участникам телевизионного разбирательства. Те, понятно, исполняли предназначенную для них партитуру. Получилось что-то вроде незабвенного шедевра Валентины Леонтьевой «От всей души» — помните, была такая программа в брежневскую эпоху, где встречались старые друзья, потерявшиеся супруги, разлученные семьи, и все завершалось слезами умиления и общими восторгами.

Здесь тоже, конечно, были мокрые глаза мужественного подводника, милый лепет крошек-сыновей, сочувственные реплики людей в студии. Однако на этот раз «утепляющие» детали мало что прибавили к сути дела. А она, эта суть, так и осталась непроясненной до конца передачи. Это, наверное, и есть мой самый серьезный упрек не только рассказу о гибели «Комсомольца», но и большей части других выпусков программы.

Судите сами. Нам подробно, чуть ли не с посекундной раскладкой хода событий, рассказывают, что было после того, как лодка пошла ко дну. Но ни словом многочисленные свидетели не касаются причин катастрофы, хотя бы возможных ее версий. Не говорят о том, какую роль в случившемся сыграли недоработки в конструкции лодки, технические неполадки во время рейса, ошибки в действиях команды. А ведь следствие, начатое в апреле 1989 года, как известно, до сих пор еще не завершено.

Впрочем, и в тех случаях, когда не только суд, но и история произнесли свой приговор, программа под обязывающим названием не может утопить в третьестепенных частностях разговор о самом главном. А желание разобраться в мелочах, если оно возникает, требует обоснования и объяснения. Ведущему вообще стоит делать предисловие, позволяющее зрителю войти в курс дела и понять параметры телевизионного расследования.

Иначе, прочтя в программке название «От Февраля до Октября», публика, которая вправе ждать неких серьезных свидетельств о поворотном этапе нашей истории, будет жестоко обманута, не найдя в передаче ничего, кроме рассказов

детей и внуков нескольких видных деятелей революции. О том, какими милыми, добрыми и романтически настроенными были их родственники. Послушать их, так во всем кровавом и горестном, что принесли события 1917-го и последующих годов, повинны только два человека — Ленин и Сталин. Но это, как говорится, мы не раз проходили.

Можно, конечно, и дальше подробно, выпуск за выпуском, анализировать программу, находя в ней все новые и новые изъяны. Но это будет мелочью по сравнению с главным: не ясно, ради чего все затеяно, чего хотят авторы. Воспользоваться возможностью пролить дополнительный свет на не проясненные до конца обстоятельства исторических событий? Или привлечь внимание общественности к несправедливо забытым результатам случившегося? Или реабилитировать обвиненных торопливыми и необъективными современниками истинных героев прошлого?..

Да мало ли что можно было сделать, если бы программа, озаглавленная «Как это было», пыталась точно соответствовать своему названию. А пока, эксплуатируя ставшие сенсацией эпизоды нашей давней и близкой истории, авторы просто стараются привлечь внимание зрителей. Сорвать аншлаг, вставить телеконкурентам фитиль, установить рекорд рейтинга.

P.S. Когда эти заметки уже были написаны, мне удалось пообщаться с известным теледокументалистом Игорем Беляевым, автором трехсерийной ленты «Русская трагедия» (1993). Она — о В.Саблине и о противолодочном корабле «Сторожевой», то есть о том же событии, о котором рассказывает один из выпусков программы «Как это было». Режиссер назвал мне множество конкретных заимствований из его фильма, они составили лучшие фрагменты телепередачи, в которой имя Беляева даже не упоминается. Так что программа имеет шанс войти в историю не только как образчик исторического пенкоснимательства и непрофессионализма, но и как случай вульгарного плагиата.

ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

О людях поступка

Каждое время рождает своих героев. Эта банальная истина сегодня приобрела болезненную остроту. Герой становится героем не в тот момент, когда совершает поступок, а когда о нем узнают его сограждане. Как узнает народ имена своих героев? Самый верный путь — пресса. Но лучше всего — телевидение.

Это очень хорошо понимали советские идеологи. И хотя шкала ценностей была явно перевернута с ног на голову, среди тысяч передовых колхозников, бригадиров, физиков и лириков случались настоящие герои. Истинные, нефальшивые. По теории вероятности.

Сегодня, взглянув на телеэкран, можно прийти к выводу, что эпоха «великого телевизионного передела» выпадает из общих закономерностей и ей герои не нужны. На основных телевизионных каналах сравнительно небольшая компания поет, развлекается, играет в теннис, женится, разводится. Но как бы ни относились мы к Наташе Королевой, Березовскому, Пугачевой, Чубайсу, Ярмольнику и т.п., назвать их «народными героями» язык не повернется. Так что? Иссякла русская земля? Или телевизионному миру они сегодня ни к чему?

К этому неутешительному выводу можно было бы прийти, если бы не такие программы, как «Сделай шаг» на ТВ-6 (производство телекомпании ВИД). Их осталось удручающе мало, программ, где в центре внимания — подлинные герои.

При нынешней телевизионной чехарде «Сделай шаг» можно причислить чуть ли не к долгожителям. Осенью прошлого года программа отметила свою

годовщину. И когда по этому торжественному случаю собрались ее участники, в студии стало тесновато.

Это были люди, которых не увидишь на тусовках, люди с непривычно застенчивыми улыбками и неправдоподобно открытым взглядом. Наверное, если бы не телевизионная камера, мы не обратили бы на них внимания в сутолоке жизни.

И действительно, кто из мидовских сотрудников замечал скромную уборщицу Александру Викторовну Карась до того момента, когда в здание МИДа ворвался вооруженный террорист? Все благоразумные мужчины вмиг попрятались по кабинетам, и только Александра Викторовна сделала шаг и прикрыла собой истекающего кровью охранника.

В тот момент она не раздумывала и не рассчитывала. Она просто спасла человека. Спасла. Сама же получила пулю в позвоночник и стала инвалидом.

Или майор Вячеслав Измайлов, которому вдруг стыдно стало, сидя в военкомате отправлять мальчишек в Чечню. Он написал рапорт и сам пошел на войну. Вернулся живым. Теперь свою жизнь посвятил тому, чтобы отыскать всех пропавших без вести.

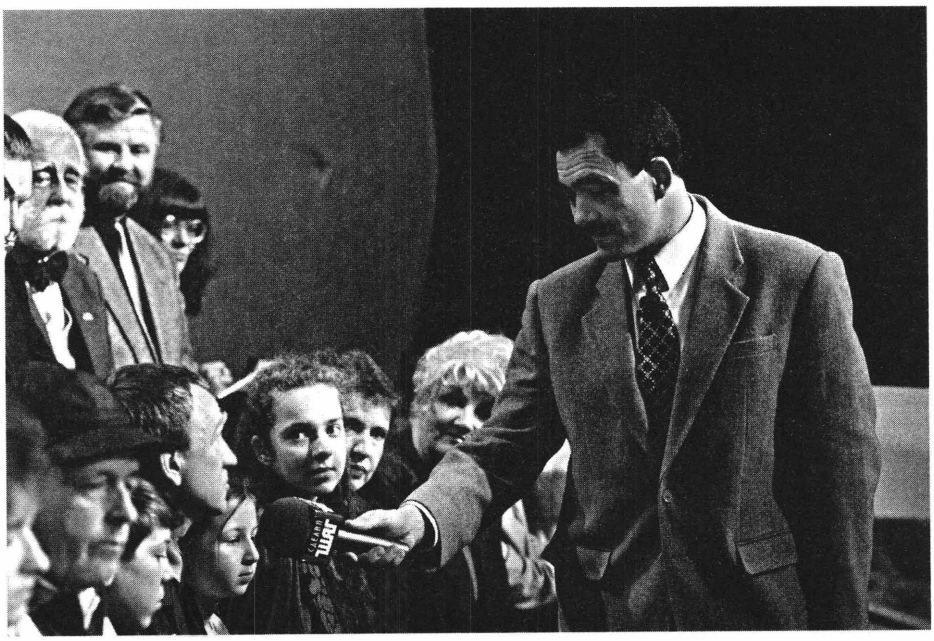
Сибиряк Макар Субботин, оставшись без работы, собрал своих родичей, сколотил плоты и отправился вниз по Енисею. Уже через год в тайге выросла новая деревня — Макарово. Живут, не жалуются. Достойно и честно.

Веньямин Макаров, усыновивший одиннадцать мальчишек, Николай Любимов, тот самый, который сумел подхватить выпавшего с восьмого этажа мальчика... Они и десятки, сотни соотечественников живут в реальном мире, в отличие от того иллюзорного, с американским акцентом, в который нас упорно пытаются вовлечь.

Казалось бы, благодарный зритель должен возликовать и прильнуть к экрану на эти сорок пять минут в неделю... Увы! И вот здесь мой тезис: «Современному телевидению требуются герои» — претерпевает сокрушительное поражение. Рейтинг программы непозволительно низок. Непозволительно для коммерческой компании, которая, для того чтобы существовать, должна получать прибыль.

Конечно, можно вспомнить о том, что рейтинг — несовершенный инструмент, что достоверные рейтинги в России, в силу ее обширности и технической неоснащенности, вообще дело ненадежное. Но это будут лишь жалкие отговорки.

Ясно, что программу, которая нашла свою нишу, обладает ярко выраженной социальной направленностью, интеллектуальна, имеет профессиональную



Ведущий программы «Сделай шаг» М.Кожухов

Фото из архива телекомпании ВИД

команду, выводит на экран уникальных героев, к числу самых популярных не отнесешь. Это ясно даже без изучения рейтингов.

Ведущий Михаил Кожухов, озабоченный этим обстоятельством, ищет объяснение: «Наши передачи требуют некоей интеллектуальной и душевной работы, жизненного опыта». Но, отметив необычайно высокий для программы рейтинг выпуска с участием Жанны Агузаровой, мой собеседник печально добавляет: «Будем приглашать звезд». На мою реплику: «Вы же тогда потеряете лицо!» — ведущий лишь развел руками: «А что делать?»

Вопрос непростой. Но ответ на него все же есть. И не только в телевизионной практике, но и в теории, хотя вспоминать о ней так не любит нынешнее телевизионное поколение.

А теория гласит, причем весьма доказательно, что скучных жанров нет. Что телевизионная передача — временное действие, а стало быть, она должна быть организована во времени, иметь свой ритм, темп, пропорции, то есть драматургию, законы которой схожи с драматургией кино, театра, но имеют свою специфику. Именно наличие структуры, стержня, логически развивающейся во времени нити мысли и действия цепко держит внимание зрителя.

Это доказывают такие программы, как «Серебряный шар» и «Старая квартира», «В поисках утраченного» и «Один на один», — программы, построенные в полном соответствии с законами драматургии, которые отнюдь не требуют, чтобы в кадре все непременно крутилось, мелькало и блестело.

Но они требуют соответствующих друг другу четкой формы и ясного содержания. Поэтому в предельно скромных по художественным средствам, но интеллектуальных программах Э.Радзинского, к примеру, мы найдем экспозицию и кульминацию, конфликт и сюжетную основу, выверенность пропорций и точность реплик...

К сожалению, подобные примеры скорее исключение из новых правил. На «останкинских развалинах» сегодня усиленно строят «новое телевидение». И зачастую изобретают велосипед. Это бы полбеды. Хуже то, что чаще всего свой изобрести не удается и приходится подбирать на зарубежных свалках устаревший хлам.

К чести создателей программы «Сделай шаг» надо отметить, что она имеет безупречно отечественное происхождение. Ее авторы ставят перед собой благородные задачи ярко выраженного гражданского звучания. Предоставлю слово ведущему М.Кожухову. «Я хотел бы добиться, — говорит он, — прежде всего эмоциональной реакции. Вызывать смех, слезы, гнев, сочувствие, стыд. Я представляю себе моего зрителя, который пришел домой после работы, выпил стакан водки, поругал начальника, власть, жену, лег на диван смотреть мою передачу. Посмотрел и вдруг сказал себе: «А я все лежу и лежу!» Моя программа должна подсказать, где искать точку опоры».

И все же рейтинг программы невысок. Почему? Да все потому же. Ее структура напоминает разлившийся кисель. Может, и сладко, может, и полезно, да испробовать никак нельзя. К примеру, вся передача с Макаром Субботиным, взявшим на себя ответственность за свой род, представляет собой интервью с героем и его родными. Красивый, с роскошной бородой и глубоким бархатным голосом герой. Мы видим, как гармоничен этот сибирский мужик, как глубок его ум. Как свеж и богат его незасоренный русский язык... Но как же затянуто интервью, как назойливо звучат бесконечные вопросы, которые собеседники никак не возьмут в толк! «Неужели вот так сразу и согласились поехать в тайгу? — допытывается ведущий у жены Макара, женщины, которая большую часть жизни прожила в тайге. — Не страшно? Не скучно?» Скучно в какой-то момент становится зрителю, который никак не может ухватить нить беседы...

Но все же в целом программа «Сделай шаг», надо сказать, интересна не только своими героями, но и тем, что ее авторы продолжили поиски такой телевизионной формы, которая соединила бы в себе достоинства публицистической передачи и ток-шоу. Она явилась своеобразным логическим продолжением таких программ телекомпании ВИД, как «Взгляд», «Красный квадрат», «Один на один». Но пошла в замысле дальше, так как в ней появились элементы сюжетности, фабулы. Да и сами герои не эксплуатация уже известных и набивших

оскомину публичных политиков и эстрадных звезд, а действительно открытие новых героев.

Но от замысла до его реализации, как известно, долог путь. Модель программы ясна и логична. Несколько героев — люди, совершившие неординарный поступок, чаще — социально окрашенный. Люди, обладающие яркой индивидуальностью, сильным характером. Они приглашены в студию (за исключением «выездных» выпусков). Зрители в студии предполагаются не просто как фон, их пытаются вовлечь в обсуждение поступков героев. Стремление уйти от однозначности оценок — еще одно весьма привлекательное качество программы. В числе составляющих ее элементов — активно используемый видеоматериал, попытки моделировать те или иные ситуации в студии, игровые моменты. То есть весь набор средств, которые могли бы принести программе успех. И снова тот же вопрос: почему успеха нет?

Начну с того, что лежит на поверхности, — с функции ведущего. Михаил Кожухов — журналист-международник — обладает рядом привлекательных качеств. Он по-журналистски пытлив, умеет внимательно и заинтересованно слушать собеседника, знает цену факту и, чувствуется, умеет его улавливать в потоке информации. Его широкий кругозор не вызывает сомнений, его сочный и яркий язык приятно удивляет — слишком непривычно владение литературным языком на телевизионном экране, где господствует сегодня лексикон Эллочки-людоедки. Но Кожухов не шоумен. (Впрочем, почему журналист должен быть непременно шоуменом? Это диаметрально разные амплуа. В одном случае — игра, условность, яркая зрелищность. В другом — документ, истина, подчеркнутое отсутствие игры.) Он именно журналист, и журналист-газетчик, с чем связано его внимательное отношение к слову. Но, как ни странно для газетчика, Кожухов не владеет чувством времени и ритма. Затянутые интервью, медленная реакция на происходящее в студии, отсутствие склонности к импровизации, стремление придерживаться заданной схемы.

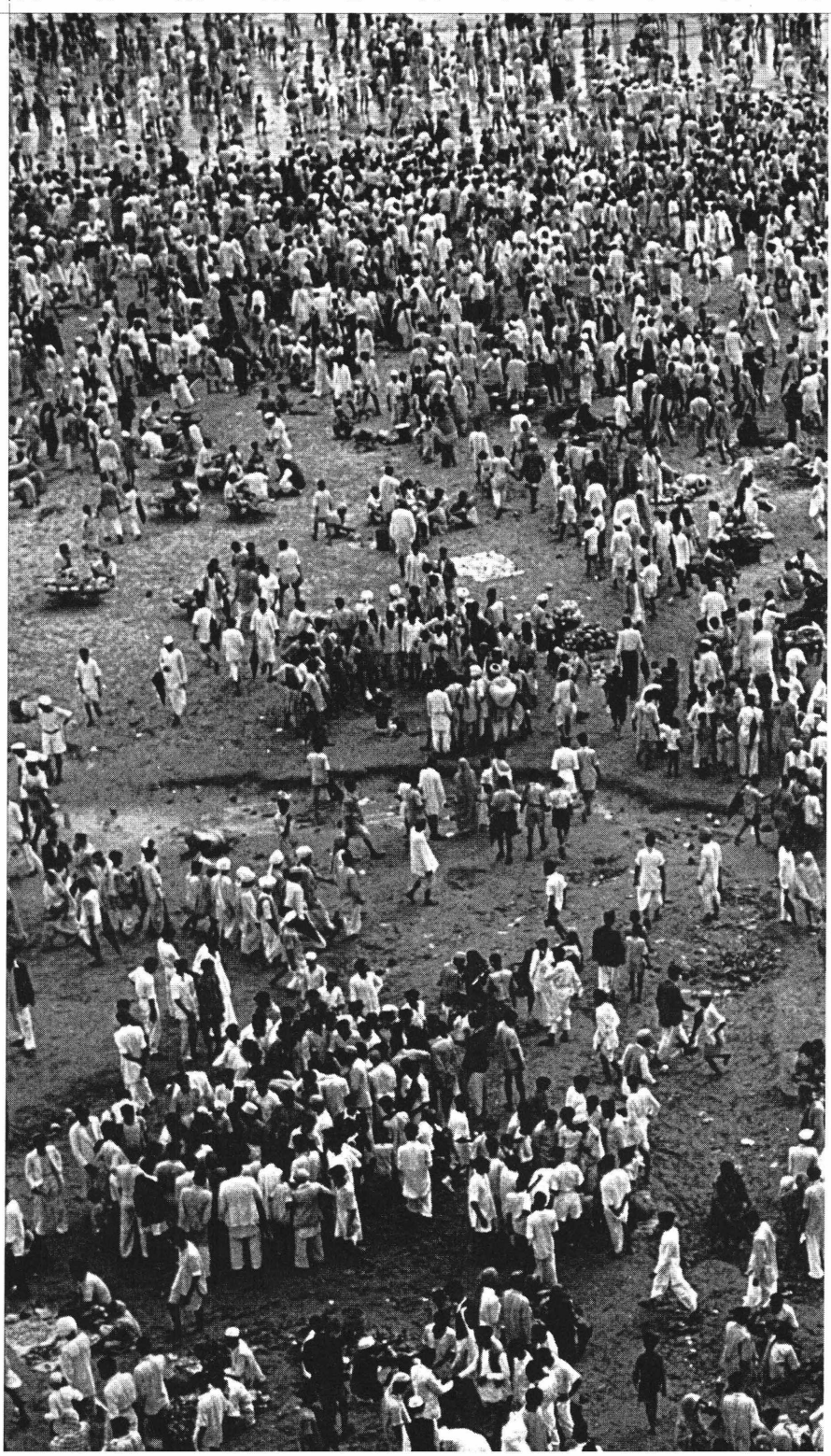
Чувствуется, что это понимает и сама творческая бригада. По-видимому, отсюда и попытки равняться на лучшие образцы. Яркий интерьер в студии, парадный выход ведущего — «как у Якубовича». Проникновенность интонации — «как у Познера». Но «как у Якубовича» не получается. Выход есть только один: делать «как у Кожухова». Это что касается образа ведущего.

Еще одно слабое место программы — совершенно случайное соседство сюжетов и их героев, отсутствие каких-то логических связей между ними. Ведь композицию каждой передачи необходимо выверять по общим законам драматургии — и формально, и содержательно. Иначе получается так, как в одном из декабрьских выпусков программы, где непостижимо сошлись бывший российский военный, принявший ислам и ставший в Афганистане телохранителем Ахмад-шаха Масуда, и певец Андрей Разин.

Как бы ни относиться к рыночным условиям, восторжествовавшим и в телевизионном мире, это реальность, в которой надо жить. И если публицистические программы не научатся быть интересными, они окончательно вымрут, как мамонты. И «заграница» нам здесь не поможет. Телевизионная публицистика, документальная драма — важное достояние отечественной культуры. И это надо ценить. Хотя бы из чувства самосохранения. Представьте, что будет, если, не выдержав конкуренции с зарубежным вторсырьем, отечественные документальные герои будут изгнаны с экрана. Ну, покрутят еще некоторое время «чудесное» колесо, ну, «в страсти» скинут с себя последнее. А дальше-то что?

Документальные же герои — неистощимое богатство для творческого вдохновения.

КОММЕНТАРИИ



С О - М Н Е Н И Е

БОРИС ПАРАМОНОВ

На мягкой подстилке

В феврале этого года в Соединенных Штатах, в Техасе, в городке Хантвилл была казнена Карла Фэй Таккер. Об этом, несомненно, знают в России — как узнали во всем мире. Вот в этом и заключается интерес всей истории: огромный, поистине мировой резонанс, приобретенный этим делом. Как говорил гоголевский Поприщин, когда Англия нюхает табак, Франция чихает. Именно внутриамериканский шум вызвал такое громкое эхо, и нужно было жить в это время в Америке, чтобы воочию и даже, так сказать, на ощупь и на слух ощутить накал и шум ситуации. Должно быть, во время процесса супругов Розенберг была подобная шумиха, и тут хочется предпочесть советских шпионов, отдать им, что ли, долг симпатии. Все-таки люди были интеллигентные, идейные и сами никого не убивали. Да и вообще, как постепенно выяснилось, были мелкой сошкой, пятой спицей в колеснице. Главным был физик Фукс, благополучно отсидевший в Англии четырнадцать лет и вернувшийся на родину, то есть в ГДР, где и принял со временем мирную кончину живота. А в Хантвилле казнили убийцу двух человек — тоже, между прочим, женщин, о чем не нужно забывать, когда речь заходит о главном аргументе защитников: нельзя, мол, казнить женщину.

Это и было, пожалуй, главной темой: закон есть закон, но существует милосердие, тем более уместное в делах людей по определению слабых. А женщин все-таки склонны относить именно к этой категории населения, несмотря на все достижения нынешнего американского феминизма. Тут многое можно сказать и многие прецеденты вспомнить — таковые были. Например, громкое дело Виолетты Нозьер во Франции 20-х годов. Она убила отца, принуждавшего ее к инцесту. Я читал об этом у Эренбурга еще в СССР, а потом в Америке видел нашумевший фильм об этом деле. Виолетту казнили без колебаний, хотя тут-то уж точно были оправдывающие обстоятельства. Наиболее выразительный прецедент — из биографии Гёте, когда он, будучи министром юстиции Веймарского герцогства, отказал в помиловании детоубийце, хотя в «Фаусте» отдал дань сожаления несчастной совращенной Гретхен. Здесь сказался у Гёте инстинкт великого человека, понимающего, что литература и жизнь — разные материи, что в жизни, в общественной практике нельзя руководствоваться сантиментами. Понимание трагедийности бытия — это как раз то, в небрежении чем больше всего склонны обвинять Америку, а многие американцы и сами склонны с этим соглашаться.

Тем не менее вокруг судьбы Карлы Фэй Таккер разгорелись сентиментальные страсти, сочувствующих было хоть отбавляй, они устраивали вигилии у здания тюрьмы, стояли со свечами и распевали соответствующие гимны. Зрелище было, скажем откровенно, мало приятное (все это с подробностями показывали по телевидению). Среди плакальщиц — они же «вязальщицы» — была масса толстых теток, глядя на которых, нельзя было не вспомнить высказывание Сэлинджера: «Я заметил, что те, которые плачут в кино, — самые гады». Но вспоминалось и другое, то, что не раз описывалось хотя бы в романах Фолкнера: толпа у здания тюрьмы или суда, выхватывающая осужденного у представителей закона и подвергающая его линчеванию. Какая из этих реальностей реальнее? И можно ли говорить об эволюции Америки, о смягчении аме-

риканских нравов? Можно ли видеть в симпатиях, вызванных убийцей Таккер, знак нравственного прогресса?

На поверхности вроде бы и так. Защитники осужденной вообще больше всего говорили о нравственном возрождении, с ней происшедшем: за четырнадцать с лишним лет, проведенных в тюрьме, она стала тем, что называют born again Christian, испытала второе рождение — в духе и во Христе. Этому охотно верили многие: как заметил еще Достоевский, западный человек (а уж американец, добавим, тем более) вообще простоват. Можно ли считать нарастание этой простоватости признаком прогресса? Кажется, в Америке чуть ли не все забыли об этом извиве психологии преступника, которому свойственна вполне искренняя иллюзия, что в тюрьме он или она исправились. Конечно, этому способствует изоляция. Я сам замечал, что наедине с собой я лучше, чем на людях: не приходится ни нападать, ни обороняться. В одиночестве и собеседники случаются только молчаливые: у меня компьютер, у Карлы Фэй Таккер — Христос.

Дело, думается, не в нарастании христианских чувств, которых всегда было хоть отбавляй в Америке (желающие могут говорить и об оскудении таковых), а в психологии толпы, или, выражаясь торжественнее, народа. Я недаром вспомнил о вязальщицах — тех любительницах зрелищ, которые во времена Французской революции загодя занимали места на Гревской площади, чтобы не пропустить лакомое зрелище — гильотину за работой, а чтоб скоротать время, приносили с собой спицы и вязание. Главное тут слово не милосердие и не христианство, а именно зрелище. Деталь, особенно резанувшая глаз: на площади перед тюрьмой в Хантвилле среди ожидавших последнее сообщение — помилуют или казнят? казнили уже или нет? — бегали и резвились ребятишки. Уверен, что тут и хот-доги с кока-колой продавали, но у телевизионщиков хватило такта не брать это в кадр. Мотивировка присутствия у большинства была — протест. Но как чувствовалось, что внутри каждый желает именно казни, точнее своего на ней присутствия. Происходило по существу бессознательное восстановление древнего института публичной казни.

Вспомнились стихи Константина Случевского:

Вешают убийцу в городе на площади,
И толпа отовсюду смотрит необъятная!
Мефистофель тут же: он в толпе шатается;
Вдруг в него запала мысль совсем приятная.
Обернулся мигом. Стал самим преступником;
На себя веревку помогал набрасывать;
Вздернули, повесили! Мефистофель тешится,
Начал выкрутасы в воздухе выплясывать.
А преступник скрытно в людях пробирается,
Злодеянье новое в нем тихонько зреет;
Как бы это чище, лучше сделать, думает.
Как удрать непойманным — это он сумеет.
Мефистофель радостно, истинно доволен,
Что два дела сделал он, людям из приязни:
Человека скверного отпустил на волю,
А толпе дал зрелище всенародной казни.

Кто же организовал это всенародное зрелище, кто был, так сказать, Мефистофелем в этом деле? Американские масс-медиа, конечно, в последнее время вообще сорвавшиеся с цепи. Сенсации стали наркотиком американской жизни: чем дальше, тем больше требуется, жизни нет «насухую». Страсти вокруг Моники Левински и ее предполагавшегося романа с президентом начали как будто затихать во взвешенной и проанализированной политической ситуации — вдруг все или почти все поняли, что раздувать это не стоит. Так тут подоспела Карла. Она была поистине всеамериканской иконой в последние три дня своей жизни. И — вот уж истинная Америка! — она это поняла и стала подыгрывать. На всех телесъемках улыбалась, что называется, kept smiling. А американцам больше ничего и не надо — раз человек улыбается, значит, он хороший. Их так воспитали, позитивная реакция на улыбку стала в Америке инстинктом.

При этом поражает низкая планка требований. Анализируя происшедшее, комментаторы задавались вопросом, почему казнь Карлы Фэй Таккер вызвала такое внимание, в отличие от всех других женских казней (а такие в последнее время случались). Ответ был: она телегенична. Между тем она похожа на смазливую пэтэушницу из тех, что в России имеют успех на провинциальных танцплощадках.

Еще о телегеничности. После казни тут же на площади у тюрьмы состоялось что-то вроде пресс-конференции, выступали и отвечали люди, присутствовавшие при каз-

ни. Наблюдать казнь были допущены не только официальные лица и группа журналистов, но и родственники сторон — убийцы и убитых. Они поделились с публикой своими впечатлениями и соображениями. Запомнилось несколько моментов. Например, выступавший первым журналист из Ассошиэйтед Пресс чуть ли не плакал. Выступил муж казненной — красивый парень, а потом выступал муж одной из жертв Карлы, человек больной, прикованный к инвалидному креслу, отличающийся болезненной полнотой. И глядя на него, невольно подумаешь о нетелегеничности... Такова зараза, вносимая в восприятие жизни нынешней электронной медиа.

В общем, в очередной раз подтвердилась старая истина об Америке, известная еще Ильфу и Петрову: без паблисити нет просперити. Эта мудрость теперь модифицирована: не бывает такой вещи, как плохое паблисити. Конечно, говорить о преуспеянии Карлы Фэй Таккер не приходится. Но представим себе, что ее помиловали. В этом случае отсидеть ей пришлось бы еще пять-шесть лет, учитывая те годы, которые она провела в камере смертников (таковы темпы американской Фемиды, и я не уверен, что это однозначно плохо). По выходе из тюрьмы она стала бы национальной фигурой в действии, не только в страдании, то есть ее voice стал бы active. Она могла бы стать проповедницей какого-нибудь духовного возрождения, и не пришлось бы зарабатывать на хлеб и наркотики проституцией. То, что качество славы совсем не важно для обогащения, показывает пример Моники Левински. В первую же неделю она получила деловых предложений на двенадцать миллионов — от Голливуда, телевидения, от издательских фирм и от журнала «Пентхауз».

Как сказал в те дни один комментатор: «Такова Америка — сначала скандал, потом капитализм».

И все же не нужно думать, что эта страна населена в основном простаками, с одной стороны, и беззастенчивыми дельцами, с другой. Факт остается фактом: Карлу Фэй Таккер казнили. Машина правосудия сработала, сантименты ей не помешали. Происшедшее чрезвычайно напомнило одну историю, рассказанную Иваном Карамазовым брату Алеше:

«...В Женеве... казнили одного злодея и убийцу, Ришара, двадцатитрехлетнего, кажется, малого, раскаявшегося и обратившегося к христианской вере пред самым эшафотом... И вот в тюрьме его немедленно окружают пасторы и члены разных Христовых братств, благотворительные дамы и проч. Научили они его в тюрьме читать и писать, стали толковать ему Евангелие, усовещевали, убеждали, напирали, пилили, давили, и вот он сам торжественно сознается наконец в своем преступлении. Он обратился, он написал сам суду, что он изверг и что наконец-таки он удостоился того, что и его озарил Господь и послал ему благодать. Все взволновалось в Женеве, вся благотворительная и благочестивая Женева. Все, что было высшего и благовоспитанного, ринулось к нему в тюрьму; Ришара целуют, обнимают: «Ты брат наш, на тебя сошла благодать!» А сам Ришар только плачет в умилении: «Да, на меня сошла благодать!»... И вот наступает последний день. Расслабленный Ришар плачет и только и делает, что повторяет ежеминутно: «Это лучший из дней моих, я иду к Господу!» «Да, — кричат пасторы, судьи и благотворительные дамы, — это счастливейший день твой, ибо ты идешь к Господу!» Все это двигается к эшафоту... Вот достигли эшафота. «Умри, брат наш, — кричат Ришару, — умри во Господе, ибо и на тебя сошла благодать!» И вот покрытого поцелуями братьев брата Ришара втащили на эшафот, положили на гильотину и оттяпали-таки ему по-братски голову за то, что и на него сошла благодать».

К чему я вспомнил эту достаточно уже давнюю историю (разумею Карлу Фэй Таккер, а не Ришара)? К тому, что с Америкой шутки плохи. Впечатление, производимое ею на мир, во многом обманчиво. Демократическая волынка, процедуры и церемонии, кажущиеся бесконечными разговоры в отсутствие действий, вдруг оборачиваются быстрым и сокрушительным ударом — уколом летальной иглы. У нас есть пример такого ошибочного суждения об Америке: Солженицын в «Письме к вождям» с его формулой «Запад на коленях» — победа коммунизма в таких условиях, мол, неминуема. Где теперь этот коммунизм? Где, спросил бы я, Солженицын?

Америка того же Солженицына долго молчит, да крепко бьет. Хотя бы и молчания не было — а бесконечные теледебаты и пустоговорение сомнительных идеалистов. Приходит время — и не оста(н)ется не только Саддама Хусейна, но и Гитлера.

ТВ-ЛАВОЧКА

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Письмо четвертое

Господин главный редактор отписал мне, чтобы я занялся телевизионной картинкой, равно как и спасением души. Только я вдохновил себя этим сюжетом, как решил вернуться к оставленной было теме звука. И в этой связи еще раз вспомнить сериал «Альф», шедший на канале СТС. Как говорится, сделан он с умом! Во-первых, на изумление интеллигентный перевод, что ни говори, редкость необычайная. А во-вторых, о, этот певец за сценой! Голос и интонация «нашего» Альфа, героя сериала, оказались безусловно лучше американского оригинала и поистине восхитительны. Просто чувствовалось, с каким удовольствием делали свою работу и переводчик, и все актеры, дублировавшие сериал. Но Альф! Пожалуй, что в русской фонограмме он перекрыл столь безусловные шедевры, как ливановский Шерлок Холмс (лучший из всех существующих кино-Шерлоков, надо сказать), или табаковский Матроскин, или леоновский рассказчик мультифильмика про золотое колечко, Ваню, кошку Машу, собаку Жужу и их ворогов.

Кстати, и деревня Простоквашино, и золотое колечко, по-моему, решительно опровергают легенду, будто картинка на ТВ всегда и во всех случаях главное. Что бы в свое время ни утверждал по этому поводу Маршалл Мак-Люэн, это не догма. Названные явно любимые народом мультфильмы к шедеврам изобразительности отнести никак не возможно. Однако звучащий с экрана интонированный текст, когда телевидение почти идентично радио, в этих случаях само совершенство.

Так вот, озвучивавший Альфа мастер, равно как и его партнеры, остались анонимами: нам сообщали единственно, что фильм озвучен «по заказу СТС».

Это была не бестактность, это хуже.

Однако вернемся к теме картинки, тем более что Альф дает к тому отличный повод. Не знаю, как объяснить тот странный феномен, что при редкостном достатке талантов в нашем прикладном искусстве (к которому надо вновь причислить дизайн, ибо industrial design окуклился, не успев родиться ввиду того, что отечественная индустрия как-то слишком сразу обнаружила, что потребителя не устраивает напрочь) изготовление кукол на TV обычно грешит усредненностью. Хрюши, Степашки, Каркуши — все они прямые родственники изделий, вышедших из рук отнюдь не лучших куклоделов бывшего «Союзмультфильма», а скорее, театра Образцова, куклы в котором хужели в прогрессии из десятилетия в десятилетие. Не дано понять, почему обаяние Альфа или голубоглазой свинки Пигги и ее партнеров из незабвенного «Маппет-шоу» решительно бежит от наших заказчиков с ТВ. Речь именно о заказчиках, потому что, повторяю со всей ответственностью, художников-исполнителей сколько угодно. И не надо ссылаться на то, что Хрюшек и Степашек любят дети и пишут им письма.

Так вот о картинке. Много лет назад кто-то рекомендовал меня для проектирования какой-то телестудии. Из этих попыток не вышло ровным счетом ничего уже хотя бы потому, что я наивно пытался выстроить сцену студии в ее восприятии с экрана, то есть из дома зрителя, а от меня хотели, чтобы я «сделал им красиво». Под красотой понималось при этом нечто сообразное вкусам средней Малаховки или Балашихи. Прошло лет двадцать. Малаховка окончательно слилась с первопрестольной. Наиболее релевантными, как сказали бы мои ученые друзья, можно, мне кажется, назвать лишь три телеинтерьера. Один — у Владимира Познера в его «Маске». Неудивительно, когда речь о мастере международного класса. Другой — у блистательного ведущего «Умников и умниц» Юрия Вяземского. Тоже неудивительно: программы такого уровня культуры я, во всяком случае, не видел более нигде и не верю, что ее где бы то ни было, кроме России, можно было сделать. Пожалуй что хорош и интерьер в студии у Валдиса Пельша, с целеустремленным веселым цинизмом царствующего в своей программе «Угадай мелодию». Диснейленд есть диснейленд, здесь все правильно, и мы явно имеем дело с мастером, не чуждым заботы о мелочах.

Большинство же в разных оттенках разыгрывают состязание в жанре «кто хуже». При таком изобилии шоу вроде бы понятно, что отсутствие вкуса статистически должно превалировать над его вкорененным наличием. Но не до такой же степени, господа! Занятно при этом, что, как правило, вначале, пока мы имеем дело с незатейливым воспроизведением устоявшихся западных телешоу, таким, как «Сам себе режиссер», «Поле чудес» или прежнее «Проще простого», имиджмейкеры программы робки и почти сдержанны. Но, раскрутившись всерьез, они *вместе со зрителями* радостно ввергаются в нечто столь удаленное от стандартного уровня визуальной культуры, что найти для этого подходящее слово трудно. Сказать «кич» — не сказать ничего, ибо существует столько градаций и оттенков кича, что и не перечесть. Когда на экране гордо демонстрируется «музей поля чудес», остается, попусту рук не заламывая, бессильно опустить их вдоль туловища, как нас учили делать после бега на месте.

Неправда, что публика дура. Ложь, что у публики вообще нет вкуса. В этом было нетрудно убедиться в короткий период цветения «Будки гласности» или сейчас, когда людей с улицы, не ведающих, что их снимает телекамера, ставят в положение помогающих дурацкому розыгрышу с падающими брюками, — подавляющее большинство сограждан ведут себя на удивление достойно. Нередко вполне респектабельно. Мы явно имеем дело с другим: это увеличивающее зеркало ТВ все чаще в мрачной антропофобии сначала норовит выхватить самое безвкусное из потока людских проявлений, а затем, вставив это в рамку с виньеткой, вернуть обратно «в народ». Народ же неглуп, но склонен к тщеславию, и... уловив, чего от него ждут, как говаривал незабвенный Михаил Евграфович, «когда кличут клич, откликаются только те ивановы, которые нужны, а которые не нужны, сидят по своим норам и трепещут».

Когда-то на ТВ мой дворовый приятель с Померанцева переулка (увы, уже покойный) Володя Соловьев вел одну из лучших программ советского ТВ, что именовалась «ЭВМ — Это Вы Можете» и собирала Кулибиных всея Руси под свои знамена. И смешные там бывали вещи, и поразительные, и прекрасные. Тот же настрой, что в нынешней программе «Сделай шаг». *Гуманистический*, уж извините за архаизм. Неуемный же сам-себе-режиссер, со страстью вторя американскому оригиналу, непременно решил его переплюнуть, сделав подпрограмму «Слабо?». Желающих состязаться, разумеется, предостаточно: было бы место для напряженного состязания между теми, кто способен натянуть нижнюю губу на нос, и теми, кто ради славы готов сначала полгода отращивать волосы от макушки до Марксовой формы бороды, а затем враз сладострастно дать себя на людях отделать машинкой «под нуль». Желающих чего угодно, как известно, сколько угодно. Культурная норма во все времена занималась одной лишь селекцией, отсеивая как неординарность радикального таланта, давая ему утвердить себя вопреки сопротивлению, чтобы скапитулировать перед ним или его памятью с достоинством. Но также и отсеивая уж полную неграмотность и похабель.

Ну вот, опять потерял картинку. Так, о картинке. Милый моему сердцу Лев Новоженов, а также милые моему сердцу «ренегаты «Времечка» (так и не знаю,

кто там ренегат, дело хозяйское), где ведущие дамы одеваются со вкусом, и вдруг на́ тебе — оформление студийного пространства. Дикий светящийся телефон, которому, по-видимому, надлежит раскаляться от звонков, но он же розово-малиновый! А у Новоженова — чуть не все светится, и часы как у полувековой давности сюрреалистов. Спроси ты их по совести: зачем это так? И ничего вразумительного не услышишь. Чтобы похлеще было.

Брюзжу. Безбожно брюзжу и оттого сам себе противен. Видно, некая бацилла-имбецилла завелась в воздухе. Конечно, трудно устоять против мощного потока. Уж если существует такое малоприличное явление, как Государственная галерея народного художника СССР Александра Шилова (в метро висит рекламный щит, честное слово, и в «МК» об этом писывали), то прав Раскольников. Процентщицу убить и можно, и должно. Не в том дело, что галерея, конечно. Всякий вправе завести галерею и как угодно ее именовать. Но ведь государственная! И не то чтобы я уж с таким трепетом относился к государственности, каковая не с одним лишь добрым и разумным ассоциируется, несмотря на почти что вечность. И все же как-то коробит.

Вот все ругали Голливуд нещадно. И было за что. Но, помимо вполне славных фильмов, что там, бывало, ставили и, бывает, продолжают ставить, весь Голливуд как явление уж то может записать на дебет, что научил человечество, как целоваться и как прямо держать спину, ежели ты герой положительный, и как подать огонь, поднеся спичку или зажигалку к сигарете, не заставляя закуривающего тянуться или обжигать нос. И еще тысяча полезных знаний на счету у мирового кинематографа. Интернету, боюсь, этого не достичь: слишком много шумов и мало подсказок.

Значит, о картинке.

Открыли новый канал. Называется «Культура». Хорошее название, без затей, но с ответственностью. И с начальником имел честь быть знаком. И Сергей Шолохов, утомленный молодостью, может на петербургской части «Культуры» сотворить нечто очень изящное. Верю. Но вдруг вижу визит нашего весьма симпатичного премьер-министра в студию телеканала. И в первый миг умиляюсь вполне: господин премьер-министр говорит добрые слова на фоне голубого неба с облаками, славно вставленного в некую архитектурную раму из как бы рустованных камней в стиле Серлио. Для тех, кто понимает, Серлио — постмодернизм, а для тех, кому это все равно, тоже хорошо получается — бездонность неба, неисчерпаемость культуры, легкость, изменчивость, предмет для медитации... Затем отъезд камеры, и слева обнаруживается, что у заказчиков недостало душевных сил ограничить себя подобным пуризмом. Не поймут ведь. И вот, не сумел я разглядеть, что там размыто белеет в центре, но уж у левого края — точно Венера Милосская, вернее, как бы воспроизведение оной Венеры с одной давней картины Дали.

Огорчили!

Сразу вспомнилась простодушная, ранних романовских времен опись имущества того сада, что потом стал именоваться Александровским, а теперь уж и не знаю, как его называть. Цитирую по памяти, но за точность ручаюсь: «Горшков золоченых два, болван каменная Венус один».

ФИЛОСОФИЯ И ЛАНДШАФТ

МИХАИЛ РЫКЛИН

«Черная книга»: полвека спустя

Полвека назад, в январе 1948 года, в Минске погиб председатель Антифашистского еврейского комитета, знаменитый актер и режиссер Соломон Михоэлс. Хотя официально причиной смерти был назван несчастный случай, теперь достоверно известно, что это было спланированное органами госбезопасности убийство. В конце того же года были арестованы пятнадцать поэтов, писателей, ученых, журналистов — руководство Антифашистского еврейского комитета, а в августе 1952 года все они (за исключением биолога Лины Штерн) по настоянию Сталина были расстреляны.

Большинство подсудимых обвинялись в причастности к составлению книги, которая создавалась с разрешения и под руководством идеологического отдела партии, неоднократно редактировалась, но по окончании работы была признана идеологически вредной, противопоставляющей евреев всем другим народам СССР, к тому же своевольно опубликованной в Америке при содействии «еврейских националистов из США и Палестины». Однако подсудимые не были авторами этой книги — она была задумана как сборник документов и свидетельств очевидцев и жертв геноцида евреев, систематически проводившегося нацистами в 1941 — 1945 годах на оккупированных территориях Советского Союза. И при этом ее редакторы И.Эренбург и В.Гроссман к суду привлечены не были.

Эта фатальная «Черная книга», созданная в 1944 — 1947 годах по инициативе Альберта Эйнштейна, состоит в основном из рассказов жертв и свидетелей геноцида, дневниковых записей, допросов исполнителей массовых убийств, свидетельств советских военных, заставших превращенных в живые трупы людей уже после освобождения, и т.д. Илья Эренбург недоумевал, когда от составителей потребовали «хорошей», «правильной» книги: «Так как авторами книги являемся не мы, а немцы, а цель книги (собрать свидетельства очевидцев. — *М.Р.*) ясна, я не понимаю, что значит «если будет хорошей»: это не тот роман, содержание которого неизвестно». Объявляя немцев авторами «Черной книги», писатель несколько упрощает ситуацию: фашисты были «авторами» геноцида, а не связанного с ним архива. К тому же «Черная книга» редактировалась, свидетельства там, где их фактичность противоречила советским идеологическим постулатам, прореживались, например, безжалостно вымарывались все упоминания соучастия местного населения в уничтожении евреев, подробности немецких зверств, «натурализм» которых воспринимался как трансгрессивный, если не как порнографический.

Не припомнить книги, из-за причастности к которой погибло бы столько людей. Но почему сталинский режим с такой жестокостью карал за рассказ о преступлениях, которые совершил *не он, а враг,* с которым он ожесточенно боролся и которого победил? Почему прекрасный материал для антинацистской

пропаганды обернулся против его собирателей? Конечно, подобный эффект не планировался национал-социалистами, отождествлявшими — по крайней мере на официальном уровне — коммунизм, как и капитализм, с интригами мирового еврейства. По их логике, советская коммунистическая власть, державшаяся прежде всего на евреях, должна была предать особенно громкой огласке именно этот геноцид (поэтому в конце войны они лихорадочно заметали следы содеянного). Ничего подобного не произошло: *сталинизм в соответствии со своей внутренней логикой* сделал все от него зависящее, чтобы не признавать уничтожение миллионов евреев (и тысяч цыган) на своей и сопредельных территориях. И, если вдуматься, это не так уж непостижимо. Рассказывая о геноциде, пострадавшие евреи, в основном чувствовавшие себя советскими людьми, совершали *идео-логическое* преступление — впервые создавали архив, неподконтрольный господствующему режиму и уже поэтому неприемлемый для него. Сколько бы ни пытались этим архивом манипулировать, как бы его ни прореживали, однако свидетельства очевидцев констатировали то, что СС, полиция и их помощники из местного населения (скрытые за эвфемизмом «полицаи») уничтожали в гетто, лагерях, местечках не исключительно, но прежде всего евреев. Собирателей архива репрессировали фактически за невозможность «отредактировать» то, что посредством совершенных немцами преступлений из монолитного советского народа выделялась в качестве аллогенного элемента та его часть, которая грозила разрушить стройную картину мира. Тоталитарные системы оказались абсолютно непрозрачными друг для друга, так как вектор и логика террора в обоих случаях были совершенно разными. Их роднил разве что одинаково сильный запрет на натуралистическое изображение насилия. Создание «Черной книги» в последние годы войны было уступкой мировому, прежде всего американскому, общественному мнению, от которого зависела помощь воюющему СССР. С началом холодной войны необходимость в этой уступке отпала. Любопытно, что и тогда враг не назывался с национал-социалистической прямотой евреем, скрываясь за ярлыком «безродный космополит». Возникшая в результате мифология войны послужила настолько фундаментальным механизмом легитимации советского строя, что пережила его и в некоторых своих фрагментах длится до сих пор. Только ее «расколдовывание» сделает войну событием, относящимся к историческому, а не к «вечному» времени.

«Черная книга» показывает, что уничтожение евреев было продуманным, упорядоченным процессом и вместе с тем сопровождалось постоянными и непредсказуемыми капризами палачей. Никакие законы и предписания не в силах объяснить наслаждение от мучений и издевательств, которым подвергали жертв агенты террора. Это наслаждение — в лакановском смысле, то есть предполагающее крайнюю степень страдания — образует чистый избыток, *неподвластную закону* изнанку его самого. Любой произвол тут же освящается именем закона. Законом становится малейшая прихоть последнего охранника или полицая. Трудно свести этот вид террора к извращению технической рациональности, плодящей «обыденность зла», бюрократов умерщвления. Газовая камера является одним из многих механизмов уничтожения наряду с другими, а не вершиной строго упорядоченной, иерархизованной пирамиды. Чтение этой книги наводит на мысль, что на протяжении всей войны существовало огромное количество не поддающихся глобальному обобщению видов массового истребления: сотни тысяч жертв геноцида были расстреляны в противотанковых рвах и вырытых ими же могилах, умерли от непосильного труда или были добиты охраной; погибли в душегубках или по капризу палачей (в соответствии с «логикой уничтожения» их смерть наступила бы позднее). Создается впечатление, что палачи испытывали столь же сильную потребность в прямом телесном контакте со своими жертвами, в театрализации убийства, как и в ее постановке на конвейер.

В «Черной книге» вовсе не отрицается жестокость в отношении других народов и самих военнопленных — иногда им приходилось даже хуже, чем обитателям гетто. Просто эта жестокость была более избирательной, направленной на сопротивляющихся, а не на любых представителей этих народов. Еврей же — будь то женщина, ребенок, старик, православный, католик — автоматически приравнивался к коммунисту и подлежал уничтожению, тогда как в других слу-

чаях это нуждалось в доказательстве (часто достаточно произвольном). Растворяя евреев в «мирном советском населении», сталинский режим полностью менял логику нацистов, настаивавших на примате «крови». Расовый вектор заменялся вектором политическим. В соответствии с этой новой логикой человека убивали за то, что он был советским гражданином, сопротивляющимся оккупационным властям. Гитлеровцы убивали таких людей потому, что советское было в их глазах синонимом коммунистического. Тем самым качество советскости post factum приписывалось огромному числу людей, которые в 1941 — 1945 годах имели все основания быть недовольными советской властью. Приписываемая им «идеальность» была эффективной в том смысле, что служила основанием для дальнейших репрессий. И это понятно: когда принадлежащие людям по праву достаток, семейная традиция, национальность, сословность объявляются фикцией, тем самым она становится единственной реальностью. Воспользовавшись фашизмом как алиби, советская власть задним числом ликвидировала последствия самой кровопролитной эпохи *в своей собственной истории*, начало которой положила коллективизация. Независимо от субъективных намерений информаторов и составителей «Черная книга» оказалась препятствием на пути тотальной мифологизации, давая социологически более достоверную и идеологически неприемлемую картину событий. Поэтому она не только не была напечатана, но и послужила основанием для репрессий. Постоянно ретушируя и переиначивая собственную историю, сталинская идеология не могла допустить и какой-то независимой от нее истории нацистской Германии. Ликвидацию этой истории постепенно приучились рассматривать как военный трофей, как право народа-победителя.

Хотя почти все хронисты «Черной книги» симпатизировали советской власти и ждали прихода Красной Армии как освободительницы, созданный ими архив помимо их воли оказался вызовом, брошенным советской мифологии изнутри. В формирование советской истории вмешались силы, неподконтрольные сталинскому руководству. Рассказ об их действии был признан фиктивным, и вместо него под контролем партии сформировалась новая «ортодоксальная» версия происшедшего. Сталинская идеология пыталась скрыть расовый вектор нацистских репрессий не из любви к поверженному гитлеровскому режиму, а в соответствии со своей внутренней логикой, не допускавшей выделения из единого советского народа некоей абсолютной жертвы, тем более выбранной по признаку «крови». Пролитая в войне кровь должна была послужить основанием для еще более тесного объединения советского народа в единую семью. В силу этого надо было не только победить врага, но и ликвидировать в сознании победителей логику его действий, заменив ее своей собственной, объявленной как изначальная. Победа должна была завершиться насилием дискурса, формированием приемлемого образа врага.

А жертв фашистского режима заставили пережить еще одно унижение — то, что заставляло их страдать, было объявлено фикцией и заменено другой, «правильной» причиной. И, видимо, сегодня только деконструкция конкретных механизмов создания вторичной советской мифологии из первичной нацистской позволит нам если не восстановить историческую справедливость, то по крайней мере приблизиться к пониманию собственной истории.

И М Е Н А

Рената Литвинова
Фото В Клавихо

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Femina sapiens

Трактат

Рассуждение первое. О ранней славе и ранней смерти

Впервые я узнала о Ренате Литвиновой из статьи Д.Горелова (журнал «Столица», 1992, № 44). Статья начиналась словами: «Она умрет скоро». Поскольку автор текста описывал далее некий образ, ему, очевидно, драгоценный, фраза эта становилась все более загадочной. «Все женщины половинки, а она целая. Ей ничего не надо» (с. 53). Казалось бы, плачевна именно участь «половинок», вечно ищущих и вечно разочарованных, а этой, единственной на белом свете «целой», которой «ничего не надо», жить бы в свое удовольствие припеваючи. Нет, автор с самого начала заявляет (или заклинает?) о ее скорой смерти. Прямо-таки иллюстрация к уайльдовской «Балладе Рэдингской тюрьмы»: «Ведь каждый, кто на свете жил, любимых убивал, один — жестокостью, другой — отравою похвал, коварным поцелуем — трус, а смелый — наповал»...

Поскольку на момент 1992 года мне решительно ничего не было известно о Литвиновой, я запомнила лишь эту удивившую меня странность: никакими излишествами поэтического воображения нельзя было извинить подобное заявление в журналистской статье, посвященной реальному современнику. Раздавать жизнь и смерть позволительно разве что писателям, придумывающим своих героев. Однако первый теплый ветерок грядущей литвиновской славы уже повеял. Перефразируя известный афоризм из рязановского «Зигзага удачи», можно сказать: ранняя слава, конечно, портит человека, но отсутствие славы портит его еще больше: «В согласье с веком жить не так уж мелко. Восторги поколенья — не безделка» (И.В.Гёте); обоюдоострый и эмоционально подвижный контакт с современниками — главное зерно всякой славы — выращивает на почве индивидуального существования образцы общепонятные и общезначимые. И Литвинова, сама по себе живущая, уже принята в общее сознание — любя, презирая, восхищаясь, недоумевая, смеясь, отвергая, но мы этот образ признали и с ним живем.

Рената Литвинова мифологически наследовала, конечно, роль Беллы Ахмадулиной — соединение таланта, красоты, присутствия в свете, бурной личной жизни и ранней славы — с поправкой на времена и индивидуальность. Ахмадулину, кстати, порывались снимать в кино[1] — у Ларисы Шепитько, в частности, были такие идеи — и не случайно: современники жаждали запечатлеть свой идеал осознанной женственности, Femina sapiens. Зачарованный взгляд, ломкие жесты, удивленная певучая интонация, повадки мнимой беззащитности, даже раскосые татарские глаза — все совпадает; существенная разница не в том, что одна писала и пишет стихи, другая — киносценарии, это можно вынести за скобки под заглавием «Некий дар слова», разница в том, что никто из друзей и приятелей Ахмадулиной никогда — в страшном сне не приснится! — не начал бы свою статью о ней словами «она умрет скоро»...

[1] В Шукшин в фильме «Живет такой парень» снял Б Ахмадулину в эпизоде, где она сыграла журналистку — *Прим ред*

В этом смысле шестидесятников смело называю молодцами: свою Фемину сапиенс они более-менее уберегли; проклятья разочарованной любви и обвинения в связи оной Фемины с нечистой силой доходят до нас уже с того света — я имею в виду, разумеется, дневники Юрия Нагибина, где Ахмадулина фигурирует под красноречивым псевдонимом Гелла. А так дружеская порука была крепка и дожила до наших дней (в виде дружеских премий хотя бы).

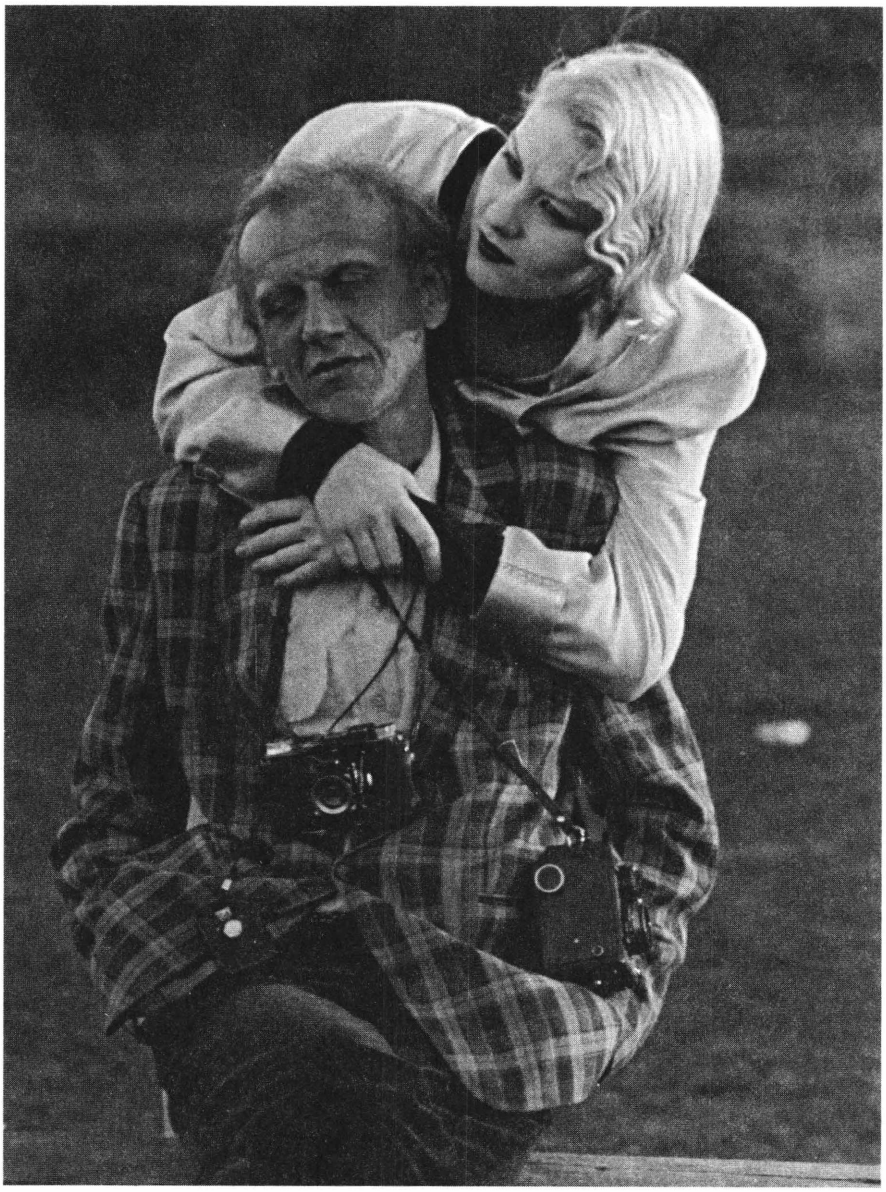
Литвинова вроде бы тоже появилась в составе некоей когорты, призванной осуществлять новое кино новой России; когорта, однако, не была объединена ни общим противостоянием, ни общим вместестоянием, не имела ни этических, ни эстетических общих идей: почти что сразу сказка начала сказываться про индивидуальные подвиги. По-настоящему «открыла» Литвинову Кира Муратова, а не друзья по ВГИКу. На товарищескую солидарность сверстников Литвиновой рассчитывать не приходится: более чем кто бы то ни было из них она нуждается в «удочерении», в том, чтобы из своего космически-космополитического пространства попасть в лоно традиции, и намечающийся союз с Муратовой и Хамдамовым (он пригласил ее участвовать в совместном проекте) здесь закономерен и понятен.

Странное время нашло не менее странную героиню для своих забав: для кино, которое никто не видит, красивых толстых журналов, которым не о чем писать, фестивалей, где некому давать призы за женские роли, презентации, где не о чем говорить... Для существования в подобном «городе Зеро» таланта, в общем, не требуется, да он там и есть редкий гость. Блюдя имидж «хорошо сделанной женщины», Литвинова и так была бы видным персонажем московской тусовки; но она не персонаж, а автор — это уже слишком, чересчур! Хороший современник — мертвый современник; а живые вечно путаются под ногами, опровергая сочиненные о них красивые схемы.

«Она будет жить долго», — написала бы я с удовольствием, но истина в том, что она будет жить столько, сколько ей отпущено Провидением.

Рассуждение второе. О действующих лицах

Рената Литвинова пишет сценарии, населенные почти что одними только женщинами, описанными также по-женски. Вот, к примеру, отрывок из сценария «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.», письмо Али к какому-то Мише: «Сейчас я опять бегала на почту и звонила тебе, но там никто не подходил, тогда я поговорила с бабушкой, но это неинтересно. Да, я по тебе очень скучаю и тоскую, что ты там один или делаешь что-то не так, плохо ешь или грустишь и, не дай Бог, заболел. А сегодня я не спала полночи, был страшный ветер, а мы живем в просторной хорошей комнате на самом берегу. И, представь себе, по крыше кто-то быстро-быстро пробегал, легко, как черт». Обыкновенное женское дело ожидания любовных писем, тоски и скуки на тему «что ты там один», вдруг, ни с того ни с сего, озвучено легкими шагами бегающего по крыше черта. Естественно, только женщины могут знать, как бегает черт! Смутный, печальный, жалкий мир Али К., созданный бесконечной слабостью, полным неумением что-либо додумать или доделать до конца, таит все-таки свою жалкую прелесть. В нем нет тяжелой материальной пошлости деловитого и самоуверенного мужского мира, все как-то течет, льется, сквозит, неизвестно, что делать, где правда, за что уцепиться в обманчивом неверном свете мира, безразличного к слабым и неделовым. Священник в церкви, перед причастием, злобно шепчет Але К.: «Губы сотри!» — и стирает тыльной стороной руки помаду с ее губ; Судьба в образе старика, гадающего по руке, хладнокровно предсказывает близкую смерть — что чистая сила, что нечистая, все едино. Житейская некрасивость (вспомним Достоевского: «некрасивость убьет») преследует и обволакивает Алю К., будь то равнодушное идолище — мать, убогий Анрик — кавалер, нелепые подруги, неказистость нищей обстановки и скудной одежды. Какой-то тотальный «кенозис» (философский термин, обозначающий оскудение, истаивание материи). «И какой смысл всего? То есть я его не могу уловить, — говорит уже умирающая Аля. — У меня такая апатия. Но ночью мне стали сниться платья, которые я хотела бы приобрести. То я иду по солнечной улице на тонких высоких каблуках и вся обтянутая красивым черным платьем. То я на каком-то приеме, и у меня в руках бокал с чем-то вкусным, и я в длинном платье до полу, а плечи и спина открыты. И столько вариаций!»



Р.Литвинова в фильме «Увлеченья»
Фото В Голубенко

Сочинение про Алю К. датировано 1987 годом. Стало быть, героине Литвиновой снится далекое будущее. Ей снится сама Рената Литвинова. Такая вариация.

Но каким же образом из жалкого некрасивого мира, подвластного кенозису, прорваться в иной, может, и бессмысленный, но соблюдающий хотя бы внешнюю красивость? Тот, где бриллианты — лучшие друзья девушек, а джентльмены предпочитают блондинок. Где злобное шипение церкви в адрес женщины — «губы сотри!» — уже неразличимо и неопасно.

Так, после Али К., мы переводим взгляд на безымянную медсестру из «Увлечений». Надо заметить, типажно Рената здесь — идеальная медсестра, прекрасно передающая стерильную холодную чистоту, равнодушную деловитость, самоуглубленную сосредоточенность многих представительниц данной профессии. Ирония, слегка окрашивающая детали рассказа про бедную Алю К., звучит куда громче. «Здесь в горах нашли одного повесившегося мальчика... восемнадцати лет. Говорили, что он умер из-за несчастной любви. А на солнце он не испортился, а, наоборот, сохранился — замумифицировался, долго вися. Ну, потому что пока еще нежирный был... И теперь он у нас — на кафедре патологоанатомии, в

Рената Литвинова
Фото В Клавихо

шкафу. Так странно видеть такой насмешливый финал любви». Нежирный мальчик (жирные мальчики, конечно, не вешаются от несчастной любви), насмешливо висящий на кафедре патологоанатомии, вырисовывается в речах отрешенной меланхолической красавицы в качестве очередного звена трагикомической гирлянды жутких и тем не менее отчасти комических образов. Рита Готье, в разрезанный живот которой мерзкий патологоанатом бросает окурок, неимоверное количество пистолетов и автоматов, которые приносит мифический «возлюбленный», процарапанная на живой руке линия жизни, человеческие органы в банках и ведрах... Это уже не кенозис, а гран-гиньоль. В смерти, по крайней мере, самый ничтожный человек обретает некоторую выразительность. Нелепица жизни превращается в законченную историю, которую уже можно рассказать до точки. Смысла по-прежнему нет, но есть, по крайней мере, законченность. Недоуменное лицо Литвиновой, помещенное между прохладой морга и горячкой скачек, ни в какую минуту не имеет выражения радости или довольства. Свободы еще нет, героиня ничего не делает, ничем не занята, она только говорит.

Свободу и действие женщины Литвиновой обретают в последующих новеллах — «Третий путь» (фильм по ней назывался «Мужские откровения»), «Офелия», «О мужчине». В первой героиня убивает любовника, во второй — мать, в

третьей — отца. Все три новеллы имеют не описательно-бытовой, а явно иносказательный характер. К этим убийствам не стоит относиться с тяжеловесной серьезностью. Ирония царит в этих новеллах уже полновластно. Жалкий и смутный мир женской слабости преодолен, и некрасивость перестает убивать. Убивает как раз красота, освобождаясь от мучительных привязанностей. «Когда он спокойно погружается в себя, кажется, что она сейчас крикнет так, что он умрет от разрыва сердца... Она устала, хочет принадлежать самой себе, освободиться (это слово выделено крупными буквами в сценарии. — *Т.М.*), она уже не чувствует своего «Я», — пишет о себе героиня новеллы «Третий путь», уготовившая «ему» смерть. Освободившись от любви, героиня получает как бы в награду красивое античное пространство новеллы «Офелия», где привязанность к мужчине, раз и навсегда уничтоженная, уже не актуальна даже в предположении. «И это что, я должна вынашивать твоего зародыша? — говорит она партнеру. — Но я не хочу вынашивать твоего зародыша в себе... У меня отдельный большой план жизни». Обратившись из человека в орудие рока и ангела смерти, героиня литвиновских сценариев, наконец, счастлива.

Эта эволюция женского образа невольно напоминает мне судьбу Женщины-Кошки из «Бэтмен возвращается», сыгранную Мишель Пфайффер: когда милая нелепая секретарша, убитая своим боссом, получает от друзей-кошек новую жизнь и обращается в ловкое, хишное, безжалостное существо. Романтическое упоение от разрыва прежних связей с миром, счастье обезумевшего Монте-Кристо и свихнувшейся Жорж Санд процитировано в «Бэтмене» с веселой, игривой лихостью, включающей, правда, некоторую фантастическую мрачность в качестве дополнительной краски. Бунт же литвиновской героини отчего-то был воспринят многими как явление «правды жизни» и вызвал некий укор по вопросу о том, что убивать нехорошо, даже если тебя сильно обидели. А ведь между Женщиной-Кошкой и, скажем, литвиновской Офелией большой разницы нет. Офелия точно такое же фантастическое существо, созданное горячечной женской мечтой об Отмщении: «Аз воздам».

Сумасшедшая Офелия, оказавшаяся в мире, лишенном всякого намека на принца Гамлета, решает отомстить за всех брошенных на земле детей и за себя лично, вместо того чтобы тихо плыть в воде и цветах с улыбкой всепрощения на мертвом лице. Что ж, из адского круга женского несчастья, хорошо и крепко очерченного в творчестве Людмилы Петрушевской, нашелся какой-то выход. Мир становится четким, сюжетным, лишенным мелких деталей, законченным, внятным и довольно-таки эстетически выразительным. Офелия, задумавшая себе «отдельный большой план жизни», переходит из страдательных лиц в действительные.

И что же дальше? — спросим мы не без тревоги. Литвиновские героини обрели, кажется, полную свободу от привязанностей, потеряли почву под ногами и зависли в абсолютной пустоте. Фаине-киллеру из новеллы «Ждать женщину», к примеру, мужчины настолько ненавистны, что ей даже убивать их противно, — она страстно надеется убить, наконец, женщину. И все? И весь «большой план жизни»?

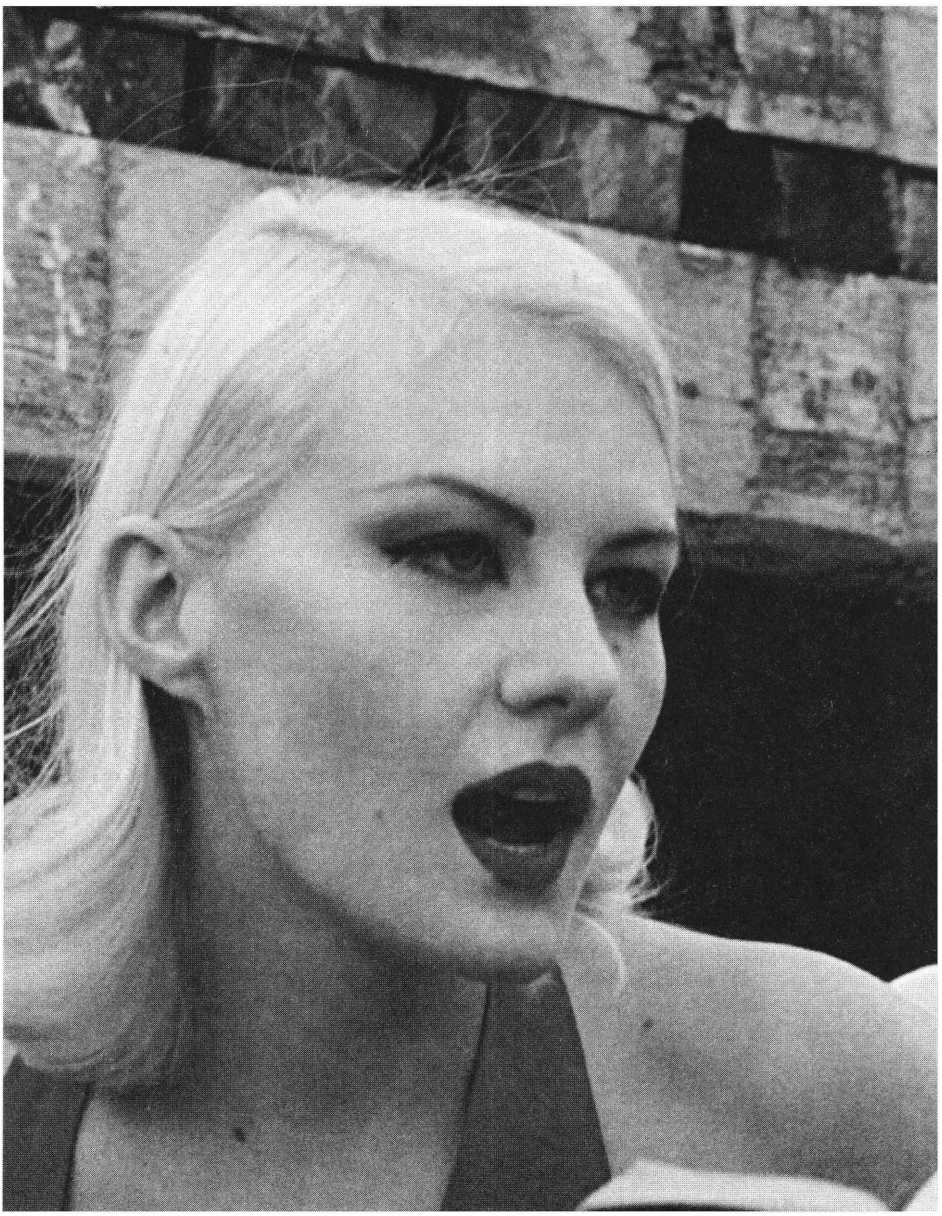
Далее по этому пути, как кажется, идти некуда — только в жанровое кино, мистику и ужасы. Там охотно принимают мистических монстров со всеми перипетиями их перманентной мести человечеству. Туда, туда, где вечно молчат ягнята, а нож для колки льда — лучшее дополнение к сексуальным забавам. Последняя свобода в цепи полного освобождения — это свобода от действительности. Хотя и жаль было бы терять в Литвиновой реалистического писателя, с ее наблюдательностью и способностями к характерологии, но если ее героини так решительно рвутся к совершенной свободе, обрести ее они смогут в области чистого фантазирования. Может быть, этим новым литвиновским героиням удастся сублимировать реальную тоску женщин 1990-х годов по «фантому свободы», ибо жизнь подавляющему большинству из них принесла лишь тяжести и сложности несколько нового образца. Ежели Рената Литвинова там, в пространстве своего воображения, поубивает всех мешающих нам жить гадов, мы еще, может быть, и повоюем.

Итак, мы слегка пробежались по старинным песенкам о жизни, смерти, любви, воле, женской доле и ловушках рока, немного задумались о цене, которую приходится платить за избавление от душевных мучений, что является, наверное,

избавлением от души вообще, заинтересовались вопросом, не пустотой ли оборачивается вожделенная свобода и что делать «действующему лицу», когда оно не знает, что делать.

Рассуждение третье. О личном впечатлении

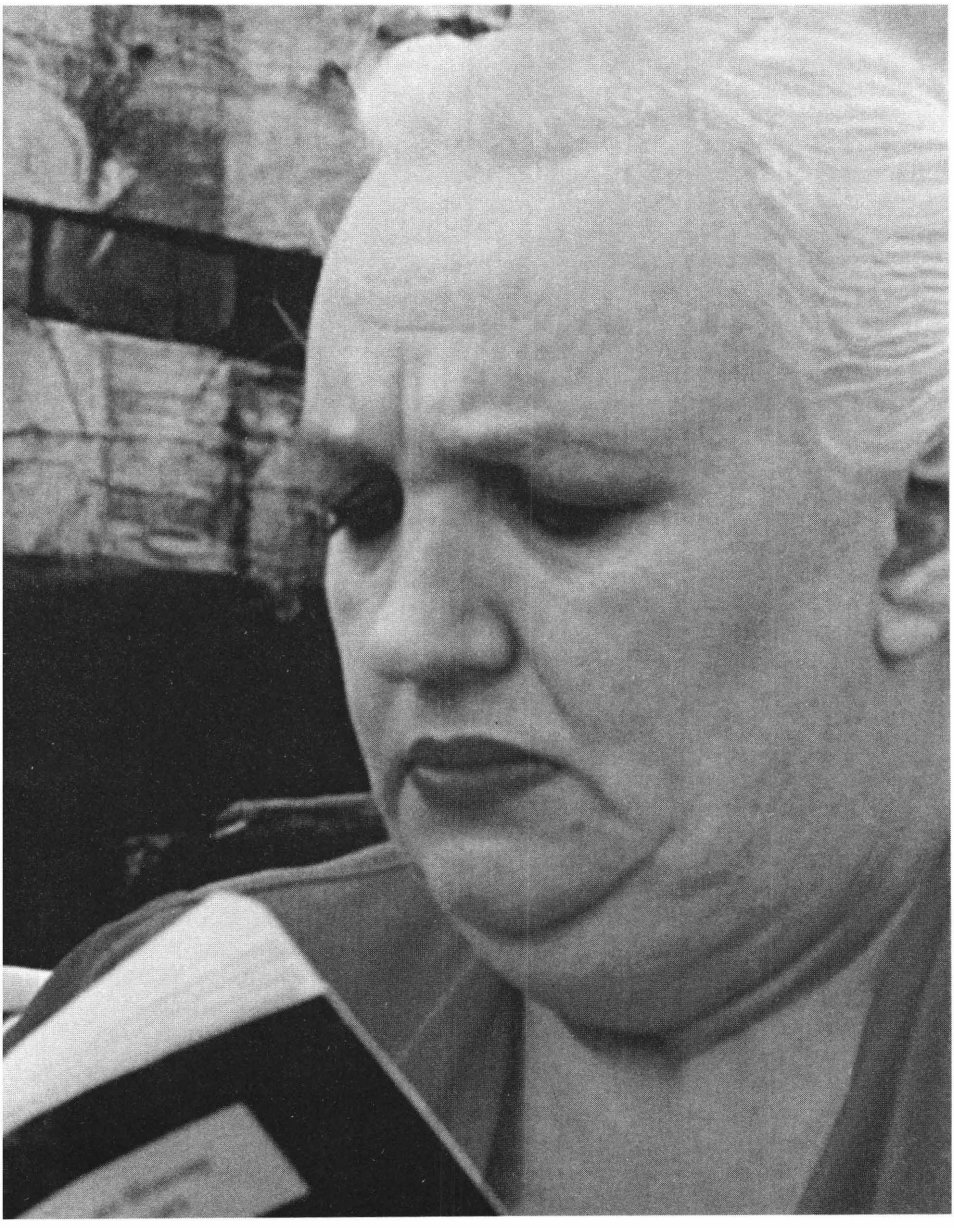
Надо признаться, по своему мировоззрению я где-то совпадаю с махровым субъективным идеалистом епископом Беркли. Беркли полагал, что истинное существование возможно лишь в восприятии — все существует постольку, поскольку нами воспринято; но наш мир в целом тоже, конечно, существует — поскольку его воспринимает Создатель. Оговариваюсь для того, чтобы пояснить читателю: мое восприятие Литвиновой не есть сама Литвинова, а есть сложная конфигурация между мной, Литвиновой и Создателем. Да и вообще все наши индивидуальности — только маски, с помощью которых Создатель выясняет отношения с самим собой. На естественный возникающий у читателя вопрос: «А не запутался ли Он?» — отвечаю: по-моему, запутался...



Проще всего было бы написать что-нибудь такое: видела я вашу таинственную Ренату Литвинову — хорошая, способная девушка, кушает с большим аппетитом, прекрасно поддерживает разговор и ведет свой корабль уверенной рукой. Тоже какая-то правда в этом была бы, особенно на фоне невыносимых мифотворческих красивостей «новой» журналистики и того печального обстоятельства, что нынче каждый жэк норовит вывести свой список секс-символов.

Но правда-то в том, что, как говорится в одном старом фильме, «Иоганн Себастьян Бах был веселый толстый человек», и хороший аппетит вкупе с умением внятно поддержать разговор нисколько не противоречит настоящей человеческой оригинальности.

А там, где оригинальность, необычность, — там, вестимо, тайна. В оригинальных людях, как бы они ни были расположены к миру, всегда есть некая плотность, упругость экзистенции, они не поддаются хаосу, а преломляют все упрямо на свой, им одним известный лад. Литвинова, очевидно, тверда в симпатиях и антипатиях и ничуть не колеблется в оценках, что отвратительно в глупцах и прелестно в умных. «А потом я ему ужасную вещь сказала, — говорит



«Три истории»
Фото В.Голубенко

она, по обыкновению как бы сама удивляясь сказанному. — Я ему сказала: только на фоне полного мужского оскудения могут процветать такие, как ты. Ужасно, да? Но он сам меня довел». Это Литвинова так охарактеризовала известнейшего персонажа московской богемы. Я тихо смеюсь от удовольствия, ибо не нахожу ничего ужасного в данной — абсолютно точной — характеристике. Так вот и во всем: не понравится фильм — уйдет с первых минут, включая фильмы, сделанные по ее сценариям; не по нраву человек — скажет пару слов, негромких и убийственных; а личность ведь и складывается из этого «принимаю — не принимаю». Но это, конечно, самые общие основания человеческой индивидуальности.

Литвинова любопытна к жизни, но не жизнерадостна: тому причиной некая постоянная тревожность. Скажем, в узкой компании речь зашла о драгоценностях, кто что носит. «А вы, Рената, — шутливо спрашивает А.Т., — конечно, «бриллианты — лучшие друзья девушек?» Действительно, на Ренате оказывается пара колец, и компания с интересом их рассматривает. «Я вот думаю, — серьезно замечает Рената, — если вдруг... на черный день... можно будет продать».

Страшная картина: Рената Литвинова в черный день, кутаясь в прадедамовый платок, пытается продать свои последние бриллиантовые кольца... Но это мы сейчас вправе улыбнуться. В бесконечности есть своя правота, но есть она и в тревоге. «Какая житейская сладость печали мирской непричастна? Какая же слава стоит на земле непреложно?» — да, собственно, никакая. И самые блистательные существования приходят к черным дням, и никто не защищен от ледяных ветров судьбы — тем более если речь идет о трагикомедии публичного существования. Все может случиться с человеком, да все и случается. «И жизнь вроде бы неистребима, — заканчивает рассказ «Смотровая площадка» Людмила Петрушевская, — неистребима, вот в чем дело». Истребимо, беззащитно все — талант, любовь, вера, надежда, слава, жизнь, — и тревога за собственную судьбу как-то сливается в Литвиновой с этой, мировой, что ли, тревожностью. «Ржавеет золото и истлевает сталь. Крошится мрамор. К смерти все готово. Всего прочнее на земле — печаль. И долговечней — царственное слово» (А.Ахматова). Литвиновская тревожность и печальность ей к лицу, как и рассказы о тревожных, печальных или просто страшных происшествиях. В них можно верить, можно не верить: лично я думаю, что ко всякому беспричинно и бескорыстно вдумывающемуся в жизнь и смерть страшные происшествия прямо-таки льнут. В свое время я, будучи студенткой Ленинградского театрального института, прилежно изучала теорию драмы, задаваясь следующим беспричинным и бескорыстным вопросом: а может ли жизнь подчиняться — и насколько — законам теории драмы? Всем этим перипетиям, завязкам и кульминациям. Ответ, обретенный мною, был прост: жизнь может идти по законам драмы в том случае, если находится согласный на это герой.

Я, пожалуй, верю, что когда Литвинова шла на пляж в Одессе, сочиняя историю про Офелию, невинно утонувшую, на пляже в этот день обязательно кто-нибудь тонул. Если наша героиня расположена видеть в жизни художественное произведение — что ж, матушке-жизни ничего не стоит иногда подыгрывать своей смелой дочери. Иногда. И с неизвестной целью.

Она, кажется, никуда и никогда не спешит, не имеет между собой и действительностью защитного слоя «дел», «работы», а потому ввергнута в опасную и пленительную игру с материей жизни, которая в наше время — прошу вспомнить, что я стою на платформе субъективного идеализма, — более чем когда бы то ни было отзывчива на посылы человеческого сознания. Хотя бы потому, что этого сознания количественно стало заметно больше, чем в прошедшие времена. И действительности простой и, так сказать, первозданной мы уже не имеем, а имеем сложносочиненный продукт бесчисленного множества психических и духовных влияний. Потому наша Femina sapiens с такой опаской смотрит на «действительность», вступившую с ней в сложные игровые взаимоотношения. С ней в самом деле могут и должны случаться престранные происшествия, о которых ей лучше не рассказывать тем, кто поверил в строгую непрозрачную детерминированную причинами и следствиями «реальность». Впрочем, опасности большой нет: в товарно-денежном мире все странности Ренаты Литвиновой лишь хорошая приправа к хорошо продающемуся «товару» — образу эксцентричной, за-

гадочной красавицы «с безуминкой».

«Как хорошо, как холодно! — пропела-прошептала Рената, выходя из ресторана ТРАМ (дело было в октябре). — Но где же снег? Я так люблю снег, зиму, зима в Москве...» — «Вы, Рената, просто Снежная королева». — «Ах, это мой любимый образ».

Рената Литвинова
Фото Н Логиновой

До Снежной королевы, конечно, еще дожить надо, дослужиться, так сказать, из Снегурочки, не растаять невзначай.

По природе Литвинова человек не слишком сильный и, чтобы защитить себя и свой талант, всегда будет обречена на разного рода «маленькие хитрости», поскольку всякую, тем более женскую, оригинальность общество готово употреблять только в гомеопатических дозах. Это не потому, что оно, общество, плохое, — просто, Господи Боже мой, все заняты своими делами и недосуг вдумываться в чье бы то ни было существование, пусть и сотканное из драгоценной материи.

Короче говоря, на дружный вопрос петербургских друзей: «Ну и как Рената?» — я уверенно отвечала: «Понравилась мне Рената».

Рассуждение четвертое. О понятии «художественная личность»

В данном рассуждении я предлагаю, как мне кажется, достаточно новое определение, предназначенное для уловления смыслов, ранее не вполне уловимых.

Для того чтобы сделать творчество своей профессией, человек, разумеется, должен изначально обладать зарядом артистизма. Но наступающая затем «профессиональная деформация личности» приводит зачастую к поглощению личности профессией. Замечательно точно сказал об этом в дневниках Евгений Шварц: «Лошадь на скачках — прекрасна. И после скачек исчезает из глаз толпы. Я видел много людей, прекрасных в работе своей, но не исчезающих в минуты бездействия. И многие из них, когда просто жили, а не мчались изо всех сил к цели, были в общежитии так же неудобны, как лошади, позови ты их после скачек домой — поужинать, поболтать»[2]. Тип профессионалов искусства, живущих, как «лошади на скачках, неудобные в общежитии», вполне хорош и плодовит. Свобода самовыражения может быть ими использована лишь в строго очерченных, профессионально определенных формах. Вне этих форм они по-настоящему не живут, а как-то пребывают, готовясь к новым «скачкам».

Другой вид творческих людей, собственно, и есть тот, к которому я прилагаю определение «художественная личность».

Художественная личность есть личность, эстетически выразительная во всех личностных проявлениях. Никакими конкретными занятиями эта личность не исчерпывается. Ее жизнь и является «произведением искусства».

Здесь мы имеем, конечно, целую шкалу подобного рода «художественности»: на нижнем полюсе — масса вдохновенных дилетантов и так называемых «неудачников», людей способных, но, как принято говорить, «ничего не сделавших и не добившихся», хотя абсолютно ведь не ясно, строго говоря, чего мы вообще должны добиваться-то. Эти неудачники-дилетанты обычно сильно запечатлеваются в памяти друзей своим энтузиазмом, оригинальностью, бескорыстным способом жизни и т.д. На верхнем полюсе — личности исключительной яркости, мощно облучающие современников. В XX веке были, к примеру, две исключительные «художественные личности» — Анна Ахматова и Фаина Раневская.

Об Ахматовой и Раневской существует огромная литература, но вовсе не искусствоведческая. Мало кто задавался целью анализировать стихи Ахматовой или

[2] Шварц Е Живу беспокойно М, 1990, с 304

роли Раневской — отдельно от личностей этих женщин. Последователи чаще всего описывали их самих, стремясь целокупно воскресить их существо, поражавшее современников. С кем дружили, что говорили, где жили, как общались, даже что ели — а Фаина Раневская ведь и тут была оригинальна, и существует, например, целый рассказ о том, как она жарила фисташки.

Разумеется, если бы Ахматова не была великим поэтом, а Раневская великой актрисой, этих воспоминаний тоже не было бы. Однако великих поэтов и великих актеров было в нашем уходящем веке немало — тем не менее никто, пожалуй, не вызвал столь могучего и дружного желания запечатлеть все движения их личностей в общежизненном, а не сугубо творческом пространстве.

Тут у нас назревает вопрос об оригинальности, естественности подобного поведения. Разумеется, ни Ахматова, ни Раневская не ставили себе нарочно и специально такой цели — художественного проживания жизни. В этом их отличие от людей, надевших маску «имиджа» и бесконечно вычисляющих, что этому имиджу соответствует, а что нет. Надо заметить, подделку обнаружить нетрудно, это живо чувствуется. Как бы удачно ни была изобретена маска, беспрерывно в ней жить невозможно, и в зияющие прорехи всегда проглянет спрятанная суть. Органический же, естественно сотворенный образ самого себя ничего не прячет, а только преображает.

«Художественной личностью» нельзя стать вдруг и нарочно. Если какой-нибудь «юноша, обдумывающий житье» решит в одночасье достигнуть эстетической выразительности всех личностных проявлений и с этой целью начнет изобретать их, ничего, кроме смеха, не выйдет. Лучше вообще об этом не думать, а читать книг побольше да общаться с умными людьми...

Вернусь, разворачивая рассуждение, ближе к нашим временам. Никогда не забуду, как в 1987 году на очередном рок-фестивале по Дворцу молодежи ходил Виктор Цой. Звериная грация черной пантеры как-то удивительно соединялась в нем с высоким человеческим достоинством, невесть откуда взявшимся в обыкновенном советском мальчике. Мы даже, помню, посмеялись — дескать, надо за погляд деньги брать... Говорю к тому, что, наверное, можно попытаться буквально изобразить подобную походку, а к чему? Так ходил тот, кто написал песню про звезду по имени Солнце, а другим придется ходить иначе. Всякое конкретное личностное проявление столь крепко связано с самой личностью, что заимствование тут бесполезно.

Правда, заимствование может быть и творческим.

Вот мы вернулись к нашей героине и спрашиваем: образ Ренаты Литвиновой является ли сделанной маской или органично сотворенной личностью? Автор рассуждения склоняется ко второй версии.

Итак, однажды Литвинова решилась на великий шаг: она стала блондинкой. Быть блондинкой — это, в известной мере, выбрать себе судьбу. Как известно, джентльмены предпочитают блондинок. Всякая ставшая блондинкой тем самым извещает джентльменов о том, что ей известно об их предпочтениях и она с ними согласна. Более того, она именно что хочет быть предпочтенной.

Таким образом, Рената Литвинова покидает маленький, но исключительно внятный круг Женщин, Которые Пишут (среди них, как правило, нет блондинок, если не пришло время закрашивать седину), и вступает на цирковую арену, где рычат тигры, несмешно шутят клоуны, а блестящие гимнасты вертят сальто-мортале. Здесь работают блондинки и, казалось бы, можно выбрать свое амплуа.

Лучшим выходом для нее было бы пойти в клоунессы, но она, кажется, колеблется между дрессурой и воздушной акробатикой. Потом, клоуны все-таки рыжие и веселые...

Быть блондинкой есть добровольное превращение в цитату из текста, написанного Дитрих, Монро, Орловой, Ладыниной и tutti quanti. Блондинка, сама по себе пишущая текст, — парадокс, оксюморон, какое-то ненужное чудо, вроде говорящей лошади.

Героический шаг Литвиновой был, предполагаю, продиктован обретающейся в ней женской стихией, желающей полного осуществления в слове и деле. Это осуществление в заимствованных, но творчески преображенных формах и привело к литвиновскому парадоксу, ибо полного осуществления женственность сама

по себе достигнуть не может, в мире бинарных оппозиций, во всяком случае. Я имею в виду метафизическую женственность, а не определенных женщин, которые могут достичь какого угодно жизненного успеха.

Чрезмерная, гипертрофированная женственность, идя логическим путем, вообще по обыкновению превращается в демонизм. Самый простой пример: в любой женской газете, идущей навстречу такому естественному для женщины желанию любви, публикуются рецепты колдовства, ворожбы и т.д. и т.п. И, собственно говоря, почему же нет? Если возможно завлекать с помощью грима и костюма, отчего не зарыть в полночь на перекрестке скелет жабы с левой ногой серого волка? Оно даже и экономней выходит.

В художественной литературе можно сослаться на великолепно изображенный процесс женской демонизации, описанный Т.Манном в романе «Иосиф и его братья», когда царица Мут-эм-энет униженно ползет на крышу с жуткими жертвоприношениями, дабы вымолить у темного божества под именем Госпожа Сука тело прекрасного Иосифа. Великий гуманист Манн сострадает такому горестному падению, но и явно отвращается от него.

Существует и другой вид женского демонизма. Как говорится, «так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук» (А.Блок). Тоже ничего хорошего. Полагаю, что мужское оскудение никак не может способствовать женскому процветанию. Полагаю, что всякое слишком яркое женское цветение — явление, расположенное ближе к болезни, чем к здоровью.

В российском публичном цирке 1990-х годов, более всего ценящем неустанную деловитость и показной оптимизм, под дружные крики о гибели культуры оказывается странная фигурка на высоких каблуках, говорящая лошадь, пишущая блондинка Литвинова, с охапкой странных же сценариев об убитых женщинах и женщинах-убийцах. Нет, здесь не могло быть расчета. Парадоксальная, цитатная, пародийная женственность Литвиновой ей органична, поскольку ею создана или, точнее, ею в самой себе опознана и выявлена.

Литвинова эстетически оформила бытующий в жизни отважный женский типаж — это вечно одинокая и вечно при кавалерах полупомешанная провинциальная «королева Марго» в платьях «от портнихи» и с кастрюлькой бигуди на коммунальной кухне; но наша «королева Марго» искупалась в волнах мировой культуры и получила от небес искру настоящего дара: оттого ее судьба в «нашем цирке» захватывающе интересна, а ее личное поведение — эстетически значимо. Femina sapiens, пошедшая в блондинки, может своей судьбой ответить на вопрос, что делать женщине, не желающей ни равенства, ни подчинения, с неудовольствием отворачивающейся от набора слишком пошлых ролей и пытающейся изобрести какую-то одну-единственную верную тропинку на почве, столь зыбкой и неверной, что дальше-то и некуда.

Опыт литвиновского художественного самосознания и художественного перевоплощения имеет определенную ценность, правда, на мой взгляд, ее возможности куда больше и разнообразней уже сделанного.

В ее писательском даре есть ноты забавного юмора, иной раз отчаянно блещущего среди сумрачного текста (сошлюсь на ужасно смешную новеллу «О мужчине»); а артистизм бывает натурально и великолепно комичен. Юмор вообще прекрасно уравновешивает любые демонические соблазны (как действительные, так и воображаемые)...

Рассуждение пятое. О неизвестности

Конечно, рассуждать о неизвестности — занятие повышенного комизма; неизвестность она и есть неизвестность. Всегда удивлялась людям, которые без запинки и с ходу отвечают на любой вопрос. Я прибегла к методу кругового хождения вокруг избранного объекта, ибо живущее в Ренате Литвиновой недоумение и удивление перед миром мне представляется более важным и ценным, нежели чеканные формулы. Когда человек спрашивает там, где все хором отвечают, у него есть шанс додуматься-достучаться до неявного, потаенного смысла вещей. «Темный лик» литвиновского мира написан неплотно, небезнадежно: есть в нем и паузы, провалы, зоны умолчания, в которых неизвестно что, а потому оставляю читателя рассуждать далее самостоятельно.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Джон Кассаветес: американец, заблудившийся в Америке

Вопрос не в том, хорош или плох этот фильм, а в том, что он вообще оказался возможен.

Джон Кассаветес о фильме «Лица» (1968)

— Я, кажется, говорила тебе, сколько раз смотрела этот фильм? Пять или шесть? И каждый раз все надеюсь, что на этот раз будет по-другому, что Джона Кассаветеса не убьют в самом конце. Он скверный человек, но все равно сердце разрывается, когда его убивают, правда?

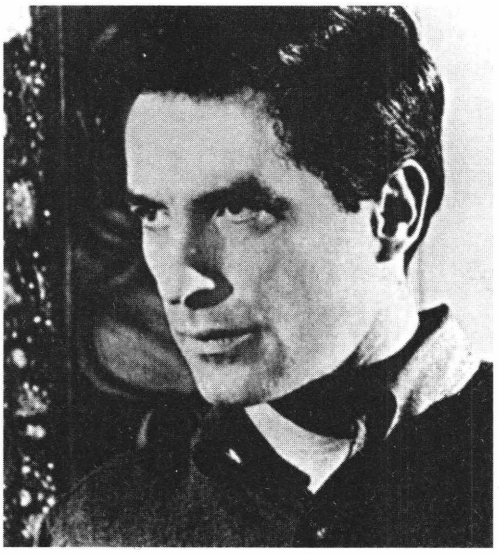
— Да.

— Потому что им все удалось, и они уже вырвались на свободу, а тут неизвестно откуда прилетает эта последняя пуля — раз, и он убит. Джон Кассаветес тоже умер, да? Кажется, в прошлом году?

— Все умерли.

Диалог сыщика и проститутки о фильме Роберта Олдрича «Грязная дюжина» (1968) из романа Лоренса Блока «Пляска на бойне»

Кинематограф Джона Кассаветеса — из области тех «паранормальных явлений», о которых все слышали, но почти никто не видел. Это незнание — явление не чисто российское, списываемое на застой: как раз на его излете в советский прокат попал хоть и голливудский, но глубоко личный опус режиссера «Глория» (1980), да в перестройку показали по телевидению его дебютный шедевр «Тени» (1960). Во Франции, казалось бы, дела должны обстоять по-другому: молодые режиссеры, фавориты «Кайе дю синема», только именем Кассаветеса и клянутся. Однако в предисловии к своей монографии (1980) о режиссере Тьерри Жюсс сетовал, что и там «легенда основывается на отсутствии»: фильмы Кассаветеса изредка доступны в Синематеке или на «Неделях «Кайе», а «Лица» или «Минни и Московиц» (1971) практически неизвестны публике. Что же касается Соединенных Штатов, то там упоминание имени Кассаветеса-режиссера нередко вызывает реакцию изумления: как, он еще и фильмы снимал? На родине Кассаветес известен как актер — в середине 50-х, после ролей в фильмах Дона Сигела, Мартина Ритта и Ласло Бенедека его прочили на амплуа нового Богарта или нового Джеймса Дина, к чему располагала его жестковатая мужественная красота и сдержанная нервозность. Но Кассаветес предпочел режиссерскую карьеру, точнее, призвание, соглашаясь время от времени на актерскую работу с единственной целью — вложить гонорар в свой новый фильм. Тем не менее в памяти Америки он остался как один из «грязной дюжины» Роберта Олдрича, как демонический муж из «Ребенка Розмари» Романа Поланского или шеф спецслужб из «Ярости» Брайана Де Пальмы да еще как экзистенциальный джазовый детектив из телесериала начала 60-х «Джонни Стаккато» (гонорар за

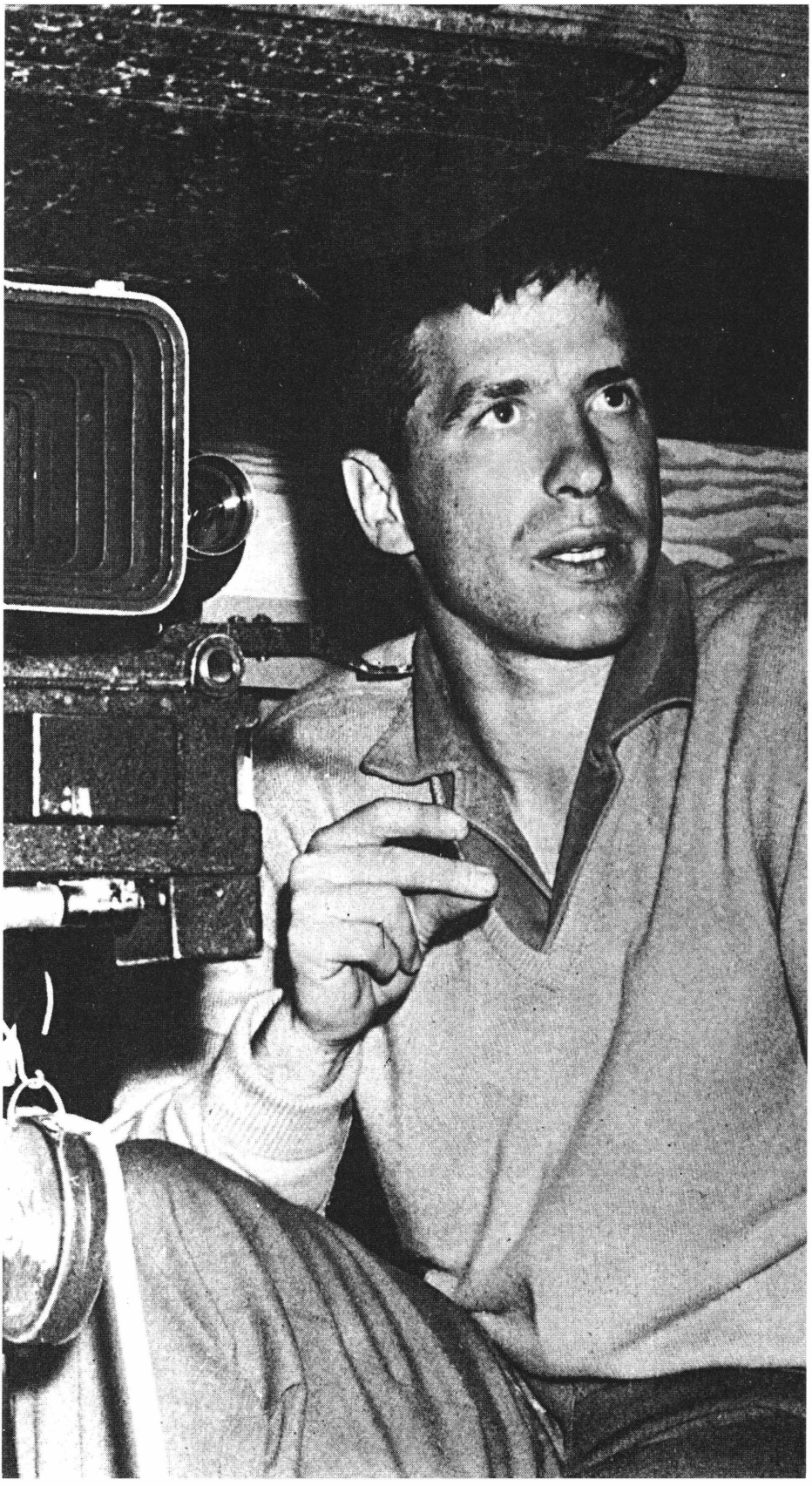


Джон Кассаветес в фильме «Ребенок Розмари» Романа Поланского

эту роль покрыл половину бюджета «Теней»).

Миф тяжело поверять реальностью, а Кассаветес — это миф. Но, познакомившись с его творчеством, убеждаешься в правде мифа. Он — из тех великих, кто определил саму кинематографическую образность, равный Роберто Росселлини или Жану Ренуару. На излете века некоторые великие мастера возвращаются (или впервые попадают) в «массовый оборот» как бы отраженным светом, преломляясь в творчестве иных режиссеров, которым повезло больше. Так, во Франции началась серьезная критическая переоценка и «реабилитация» Жан-Пьера Мельвиля — благодаря впадающему при его имени в экстаз Джону Ву. Так возвращается и Джон Кассаветес — через фильмы своего сына Ника «Отцепи звезды» (1996) и «Она так прекрасна» (1997). Последний поставлен Ником по отцовскому сценарию, написанному специально для Шона Пенна, и принес актеру приз за лучшую мужскую роль в Канне. (Замечу в скобках, что массовой аудитории Ник запомнится не как режиссер, а как бритоголовый очаровашка Дитрих из фильма «Без лица» Джона Ву, но ведь и поклонники «Коломбо» не догадываются, что Питер Фальк сыграл свои лучшие роли в драмах Кассаветеса.) Впрочем, Джон Кассаветес стал духовным отцом не только для собственного сына. Жан-Люк Годар посвятил ему (наряду с Ульмером и Иствудом) фильм «Детектив» и вторую часть «Истории историй кино». Своим первым шедевром «Злые улицы» Мартин Скорсезе обязан влиянию Кассаветеса, убедившего молодого режиссера отказаться от увлечения «Би-мувиз» под крылом Роджера Кормена и обратиться к реальности, к нервной, жесткой повседневности горячих кварталов. Несомненен след Кассаветеса в первых фильмах Джонатана Демме и Джима Джармуша, в последних — Абеля Феррары. Ему объяснялись в любви Жак Риветт, Жан-Клод Стевенен, Нанни Моретти, не говоря уже о ненавистных мне, тиражирующих и обессмысливающих находки кумира «подающих надежды мальчиках и девочках» вроде Ноэми Львовски («Забудь меня», 1995). Конечно, знание затуманивает взор критика, но теперь мне чудятся отголоски «Мужей» (1970) в «Белорусском вокзале», и я убежден, что Наталья Пьянкова — достойная духовная дочь Кассаветеса. И даже безмерно раздражавший меня аллегорический финал ее «Странного времени» с резвящимися голышом героями перестал звучать диссонансом, когда вспомнились такие же ирреальные, такие же невозможно, невыносимо счастливые эпилоги «Минни и Московица» и «Большого беспокойства» (1986) — с оргиями поцелуев и объяснений в любви, с резвящимися на травке людьми и животными.

Бытует банальность о Кассаветесе как «европейце, заблудившемся в Америке». Очевидно, имеет место эффект бумеранга, вызванный популярностью режиссера среди французских интеллектуалов. Будем последовательны: тогда уж Мельвиль — китаец, заблудившийся в Сен-Жермен-де-Пре. Любовь к Бергману и Дрейеру если и отражалась как-то в фильмах Кассаветеса, то никогда не искушала его европофильским кокетством в духе Вуди Аллена, Джеймса Айвори или Хэла Хартли. Он был стопроцентно американским режиссером, но именно американским, а не голливудским. Голливуд — не американское кино, а сугубо эсперантистское. Скорее уж можно сказать, что грек (хоть и рожденный в США) Кассаветес был последним великим «иммигрантом» — строителем американского кино, подобно Чаплину, Хичкоку, Казану или Серку.



Джон Кассаветес

В чем же новаторство Джона Кассаветеса (и можно ли вообще употреблять это слово по отношению к кому-либо, кроме Гриффита, Эйзенштейна, Уэллса, Годара и Антониони — услышал я внутренний голос с явственными интонациями Олега Ковалова) — человека, тридцать пять лет прожившего в любви и согласии со своей актрисой-фетишем Джин Роулендс? Человека, воспринимавшего свою съемочную группу как семью (но только без «семейных» разборок Фасбиндера), тоже живущую в любви и согласии? Человека, не гнушавшегося в самом начале и в самом конце своей карьеры работать в Голливуде, но выстроившего дом напротив Беверли Хиллз как знак вечного противостояния (и снимавшего в этом доме многие свои фильмы)? Если говорить о, так сказать, «организационной» стороне независимого кинопроизводства, то Кассаветесу принадлежит «авторство», по меньшей мере, двух жестов, достойных войти в воображаемый учебник «Как сделать фильм, если очень хочется, а денег нет».

Участвуя в 1957 году в радиопередаче Джин Шепард «Ночной народ» ради промоушена картины Мартина Ритта «Городская окраина», он обратился в прямом эфире к слушателям с призывом: «Зрители, которым действительно хочется увидеть фильм о настоящих людях, должны помочь этому своими деньгами». И хотя призыв принес только две тысячи долларов из сорока, составивших в конце концов бюджет «Теней», в истории кино нет другого фильма (кроме «Марсельезы» Жана Ренуара, финансировавшейся по подписке Всеобщей конфедерации труда), стартовавшего на подлинно народные средства.

Второй эпизод свидетельствует о той же непреодолимой жажде снимать и о героической солидарности «семьи» Кассаветеса. Съемки «Лиц» — лучшей, возможно, наряду с «Убийством китайского букмекера» (1976) работы Кассаветеса — закончились в 1965 году. Лишенный в свое время продюсером Стэнли Креймером права на финальный монтаж своего голливудского фильма «Ребенок ждет» (1963), Кассаветес более всего — почти болезненно — дорожил именно этим, отцовско-ремесленным подходом к кино. Фильм — ребенок, но и штучный товар, сработанный собственными руками от А до Я. На протяжении двух с половиной (!) лет сменявшие друг друга команды монтажеров работали в гараже Кассаветеса со ста двадцатью пятью часами отснятого материала «Лиц». В воспоминаниях его соратников хватает трагикомических эпизодов, когда мелкие домашние проблемы — ну, например, расстройство желудка у пуделя тещи Кассаветеса, забравшегося в гараж-лабораторию и погубившего часть материала, — чуть не приводили к истерическому (от перенапряжения) разрыву отношений. Впрочем, достойный Книги рекордов Гиннесса монтажный марафон «Лиц» настолько значим эстетически, что мы к нему еще вернемся.

Джон Кассаветес в своем фильме «Потоки любви»

«Глория», режиссер Джон Кассаветес

Любители поверхностных и потому неопровержимых метафор обычно сравнивают режиссерскую манеру Кассаветеса с джазовой импровизацией. Причина не только и не столько в его любви к джазу и умении снимать джаз. Достаточно пересмотреть «Тени», «Лица» или «Запоздалый блюз» (1962), чтобы убедиться: никто из режиссеров эпохи Чарли Паркера или Аллена Гинзберга не умел так фиксировать атмосферу задымленных подвальчиков, куда жизненные драмы приводили и молодых людей «при андерграунде» («Тени»), и утомленных экзистенцией представителей «высшего среднего класса» («Лица»). Дело в другом. Фильмы Кассаветеса производят — всегда — впечатление, что мы присутствуем не только при становлении разворачивающейся на экране истории, но и при становлении самого фильма. Точно рассчитанное впечатление, что актеры, полностью слившиеся с персонажами, сами не знают, что скажут и что сделают (какую ноту возьмут) в следующую минуту. И съемочная группа словно плывет по воле волн, то ли импровизируя, то ли ведя документальный репортаж. Тьерри Жюсс очень красиво и точно определяет эту особенность кинематографа Кассаветеса как «дестабилизацию наррации», как «введение неопределенного или неожиданного элемента существования как модуля рассказа».

«Неопределенный элемент» — тоже метафора. Фильм «Убийство китайского букмекера» многие соратники Кассаветеса, основываясь на его собственных словах, интерпретируют как метафору борьбы независимого режиссера (по фильму — хозяина ночного клуба) за выживание против всевластия Голливуда (по фильму — организованной преступности). Космо Вителли, запутавшись в карточных долгах, вынужден согласиться в качестве расплаты на убийство некоего «китайского букмекера». Получив от гангстеров подробнейшие инструкции о том, как следует выполнять «контракт» (режиссерскую разработку!), он нарушает буквально все приказы по вине того самого — непредсказуемого — момента существования. На полдороге к дому китайца ломается машина, и Вителли вынужден добираться туда кружным путем, на такси. Зайдя в бар купить гамбургеры для сторожевых собак, он вынужден выслуши-

вать не имеющий никакого отношения к сюжету рассказ хозяина бара. Он зачем-то звонит по телефону-автомату в свой клуб — узнать, какой номер сейчас идет на сцене... И так далее. «Контракт» он тем не менее выполняет. Шедевр трагикомического абсурда — слова смертельно раненного старика китайца: «Извините меня. Я плохо себя чувствую». В роли режиссеров, чьи сценарии ломаются под напором жизненной стихии, оказываются и многие другие персонажи Кассаветеса (что, кстати, унаследовал от него Абель Феррара): и «женщина под влиянием» (героиня одноименного фильма 1974 года), пытающаяся заставить друзей и коллег своего мужа-дальнобойщика петь за обеденным столом; и запившие бизнесмены из «Лиц», дурачащиеся напропалую со случайной знакомой.

Если говорить о реализме в кинематографе, то такого видимого-мнимого самоустранения режиссера перед лицом завораживающей реальности, такой достоверности чувств не было нигде — ни в «синема верите», ни в «новой волне». Но изначально заявленная степень «реализма» позволяла Кассаветесу вводить в свои фильмы второй ряд, ряд галлюцинаций, пугающе достоверных. Сюжетная завязка «Премьеры» (1978) — гибель под колесами автомобиля юной и истеричной поклонницы знаменитой актрисы, обрекающая звезду на творческий и жизненный кризис. Сама смерть девушки в дождливую нью-йоркскую ночь уже задана Кассаветесом как зыбкий ночной кошмар: в памяти остаются отдельные детали случившегося — попытка объединить их в отчетливую картину тщетна. Вслед за тем в «правдоподобную» историю врывается откровенная мистика: мертвая девушка начинает являться актрисе Миртиль. Мы замечаем присутствие фантома раньше, чем героиня. Стоит в кадре появиться кому-то третьему, как призрак поворачивает к нему голову первым. Когда Миртиль избавляется от кошмара, буквально забивая призрак, из носа девушки течет «реальная» кровь, и, защищаясь, она кричит: «Я тебе не какое-то чертово привидение!» Призрак обретает автономное существование, а зрители вынуждены (как, скажем, и в «Отчаянии» Фасбиндера) сомневаться не столько в психическом здоровье героини, сколько в своем собственном.

«Большое беспокойство», режиссер Джон Кассаветес

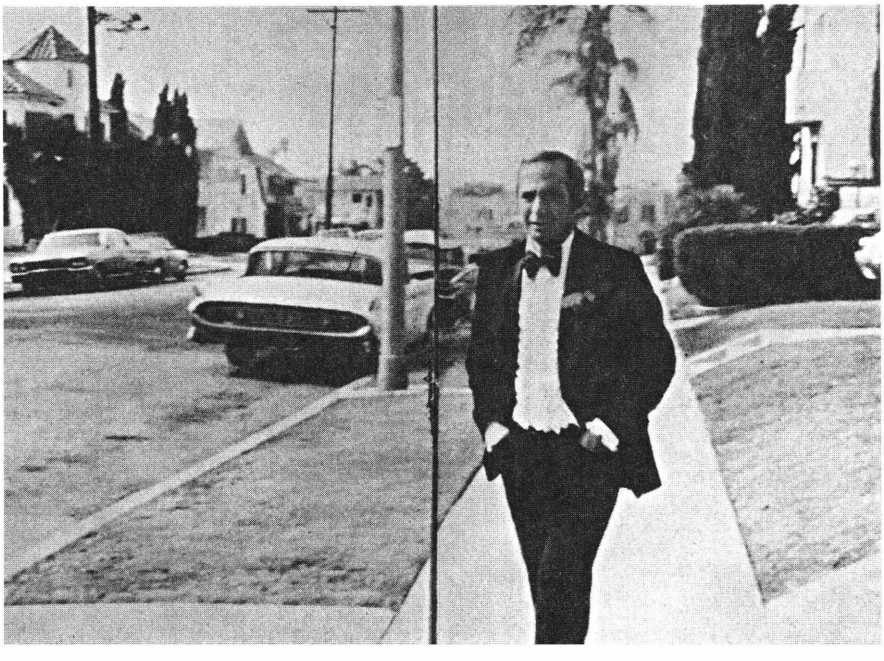
Если вернуться к теме «импровизации», то многие анекдоты подтверждают ее. Например, свидетельство Бена Газзара, еще одного актера-фетиша Кассаветеса: «В тот день, когда мы должны были убить китайского букмекера, мы ужинали вместе. И Джон спросил меня: «Бен, а должны ли мы действительно убивать его?» Я ответил: «Джон, я ничего не имею против этого человека, он очаровательный парень. С чего бы убивать его?» Джон: «И правда. Ненавижу убивать». Ему действительно было очень не по себе. Спустя почти три часа Эл Рубэн, продюсер, пришел и сказал Джону: «Группа давно готова. Что происходит?» Джон спросил: «Что нам делать?» Я ответил: «Понятия не имею». Потом он встал и крикнул: «Ладно, пошли убьем его».

И все же внимательный анализ и немногочисленные существующие съемки Кассаветеса за работой свидетельствуют: ощущение тотальной, джазовой импровизации достигалось детальной проработкой сценариев, длительными репетициями с актерами, которым дозволялась «самодеятельность» только в рамках, установленных доброжелательной, но строгой режиссерской волей. И все рассуждения о джазовой природе таланта Кассаветеса можно было бы заменить одной-единственной «притчей». Октябрьским вечером 1958 года в нью-йоркскую студию пришел Чарлз Мингус со своими музыкантами — записывать музыку к «Теням». Джазмены с порога предупредили Кассаветеса, что настроены на серьезную, «академическую» работу. В тот вечер Мингус записал только две с половиной минуты заранее написанной партитуры. Кассаветес пришел в бешенство: «Да ты что, Чарли! Вы же все способны импровизировать, вы великолепны, когда импровизируете, вы можете использовать уже готовые темы...» Мрачно музыкант покачал головой: «Нет, это невозможно. Мы — настоящие артисты. Музыка должна быть написана заранее. Вот это — хорошая музыка, мэн».

Справедливости ради отметим, что в споре победил Кассаветес: импровизация на основе заранее написанной музыки удалась на славу.

Если подыскивать иную метафору для режиссерской манеры Кассаветеса, стоит воспользоваться замечанием Тьерри Жюсса о родстве его поэтики с абстрактным экспрессионизмом Джексона Поллака. Событие важнее образа. Артефакт — как глубокий вдох, как непосредственное впечатление, не вызывающее у зрителя никаких ассоциаций с тем или иным кинематографическим рядом. Безусловно, речь идет не о буквальном соответствии — тогда уж уместнее вспомнить Нормана Мак-Ларена, — а о схожем ощущении непосредственной витальной силы, строго организованной внешне невидимыми рамками авторской воли.

«Импровизация» начиналась на этапе монтажа, настоящей алхимии Касса-



«Убийство китайского букмекера», режиссер Джон Кассаветес

ветеса. Как правило, каждый эпизод (а планы часто длились, пока не кончалась пленка в камере) снимался несколькими операторами. Актеры не имели возможности расслабиться, как случается, когда актер знает, что в этот момент снимают не его, а партнера. Традиционная «восьмерка» была отвергнута Кассаветесом одновременно и с той же решительностью, что и Годаром. Некоторые его фильмы существуют в нескольких монтажных версиях — кое-какие из них, очевидно, безвозвратно утеряны. Снимались эти версии, кажется, для внутреннего употребления, для «семьи» — первый же публичный опыт презентации разных монтажных вариантов одного фильма обернулся для Кассаветеса серьезным конфликтом с коллегами. «Тени» уже приветствовала критика, уже Йонас Мекас, признавший в Кассаветесе новобранца андерграунда, наградил фильм «Первым «Оскаром» независимого кино», как вдруг сам режиссер дезавуировал картину и за десять дней доснял несколько эпизодов, ставших, между прочим, ключевыми в канонической версии (визит в Музей современного искусства, ночь любви). Эта монтажная версия знаменовала отказ от почти бессюжетного лирического импрессионизма «нью-йоркской школы» и поворот к внятной наррации. Естественно, Мекас незамедлительно отлучил Кассаветеса от секты бунтарей, убежденный, что дебютант просто-напросто уступил шантажу дистрибьюторов (что сам режиссер решительно опровергал).

«Алхимия» с монтажом требовалась Кассаветесу для ему одному свойственного способа сюжетосложения. В его фильмах как бы нет начала, в них входишь на полуслове, на полужесте: режиссер не тратит время на предысторию, на представление героев, без промедления погружая зрителей в самое сердце уже раскручивающейся драмы. В первых кадрах «Лиц» подвыпившая троица, незадолго до того познакомившаяся в баре, садится в машину, чтобы продолжить вечеринку на квартире у девушки: мы вынуждены на лету угадывать природу взаимоотношений этих троих. Может показаться, что подвыпивший киномеханик пропустил, по меньшей мере, одну часть, пролог. И это ощущение не обманчиво, только вот киномеханик ни при чем. Сорокаминутный пролог, в котором-то и завязывалась хрупкая, замешанная на виски и одиночестве связь, был снят Кассаветесом, но при монтаже он сохранил от него только финальные двадцать секунд. Точно так же безжалостно он сократил и экспозицию «Мужей», откорректировал сценарий «Потоков любви» (1984) таким образом, что лишь через час экранного времени зрители догадываются: мужчина и женщина на экране — брат и сестра, а не разведенные супруги или любовники. Действуя так, Кассаветес добивался двойного эффекта. С одной стороны, актеры успева-

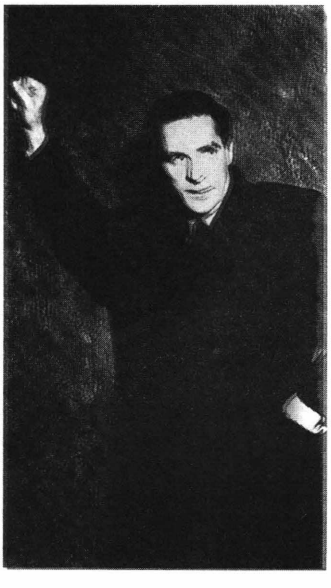
«Запоздалый блюз», режиссер Джон Кассаветес

ли настолько вжиться в своих персонажей, что гарантировалась абсолютная естественность игры. С другой — зрителю внушалось ощущение пребывания внутри чужой жизни, внутри загадочной, давно завязавшейся истории, внутри пресловутой «реальности».

Можно сказать, что Кассаветес — режиссер не начала, а конца истории (хотя Тьерри Жюсс и утверждает, что в его творчестве доминируют открытые финалы). Действительно, нельзя с уверенностью высказаться, например, о финале «Убийства китайского букмекера». Раненный (тяжело? смертельно?) Космо Вителли, проведя с персоналом кабаре собеседование на тему «шоу должно продолжаться», стоит в неоновых отблесках на тротуаре. Рухнет ли он секунду спустя замертво? Или поймает такси и отправится в ближайшую больницу? Конечно же, рухнет. Он замер так, как замирает на театральной сцене в самом финале обреченный герой трагедии. По сравнению с открытостью начала, финалы фильмов Кассаветеса почти всегда оформлены с театральной торжественностью. Замирают на ступенях лестницы буржуазные супруги («Лица»), чьи отношения похоронила всего одна ночь. Закрываются ставни дома «женщины под влиянием», излечившейся от своего смятения в психиатрической клинике. Или уже упоминавшиеся мною фантастические финалы «Минни и Московица» и «Большого беспокойства».

Название этого последнего фильма Кассаветеса — формула всех его фильмов. Все они — драмы смятения, драмы беспокойства, драмы людей, утративших соответствие своим социальным ролям. Беспокойство на грани и за гранью истерики, когда смех страшнее слез, но не за гранью безумия. О героине Джин Роулендс в «Женщине под влиянием» кто-то из персонажей говорит: она не сумасшедшая, она необычная. Она попадает в психушку, шокировав окружающих элементарной жаждой покоя и счастья с детьми и мужем, всего лишь доведя до абсурда идеал американской домохозяйки. Но муж работает дальнобойщиком и ради того же самого покоя и сча́стья практически лишает себя дома. Смущен герой «Теней», открывший в своем подсознании расовую неприязнь. Растерян Космо Вителли, который мог бы сказать о себе словами Денниса Хоппера из «Американского друга» Вима Вендерса: «Я многих знаю — артистов, фотографов, музыкантов... Я многое могу, но я не знаю, как убить человека». В смятении актриса, чувствующая наступление старости. Наверное, именно поэтому Кассаветеса принимают за заплутавшего европейца. Смятение чувств — состояние неорганичное, невозможное для Голливуда. Но смятение это — чисто американское, существующее только в тех ухоженных домах и прокуренных барах, которые снимал Кассаветес.

80-е годы — время заката великого классического кинематографа. Замолчали Антониони, Бергман и Брессон, в 1989-м умерли Леоне и Кассаветес. Их сменили бесчисленные маленькие бергманы, леоне, кассаветесы. Пусть приходят, пусть хотя бы так, отраженным светом светят те, кто создал язык современного кинематографа. Но все равно, как та проститутка из жестокого американского триллера, зрители надеются, «что на этот раз будет по-другому, что Джона Кассаветеса не убьют в самом конце».



Джон Кассаветес в телесериале «Джонни Стаккато»

ДИЗАЙН И ПРОИЗВОДСТВО ОБЛОЖЕК ДЛЯ ВИДЕОКАССЕТ

VEDAS PUBLISHING LTD.

Визитки **Плакаты от 1 экз.** **Открытки**
Бланки **Приглашения** **Брошюры**
Папки **Сувениры** **Блокноты**
Конверты **Календари** **Наклейки**
Буклеты **Дизайн** **Торговые каталоги**
Листовки **Фотосъемка** **Самокопирующиеся бланки**

Тел.: (095) 230-83-42, 230-80-30 Тел./факс: (095) 951-81-06 Метро «Третьяковская», «Полянка»

ИНФОРМАЦИЯ О ПОДПИСНОЙ КОМПАНИИ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Дорогие друзья!

Еще не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Наш журнал — это профессия и досуг, новости кино и телевидения, выдающиеся имена, интервью, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

Выберите удобную вам форму подписки
В любом почтовом отделении по каталогу **«Роспечати»** вы можете оформить подписку на наш журнал Стоимость ее на второе полугодие 1998 года составляет всего **42 рубля** (без доставки).

Наш индекс 70402

Так же возможны варианты редакционной подписки

Редакционная подписка с рассылкой в любую точку страны. Смысл ее в том, что редакция сразу же после выхода тиража отправляет вам по почте журнал Для оформления редакционной подписки вам необходимо заполнить нашу небольшую анкету на этом талоне, вырезать и прислать его по адресу 125319 Россия Москва А-319 ул Усиевича, 9, «Искусство кино». Вместе с талоном прислать, либо отправить по факсу (095) 151-0272 копию платежного документа (почтовый перевод денег на наш адрес или перевод денег на наш банковский счет (см справа) Стоимость редакционной подписки на второе полугодие 1998 года составляет **55 рублей**, включая стоимость пересылки журнала

Подписка с получением журнала непосредственно **в редакции** (м «Аэропорт», ул. Усиевича, д 9) В этом случае вам требуется после выхода каждого номера самим приезжать в редакцию. Стоимость этого вида подписки составляет **38 рублей** на второе полугодие 1998 года

Я,

фамилия _____

имя _____

отчество _____

адрес и телефон: _____

_____

возраст _____

профессия _____

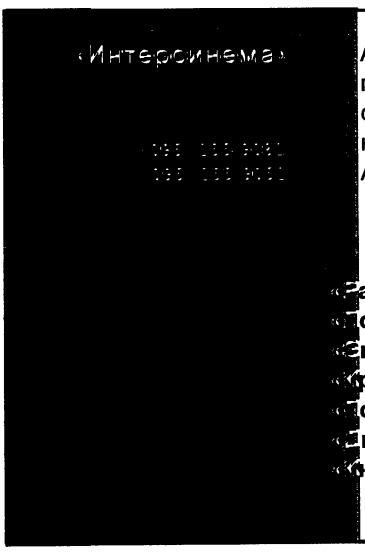
должность _____

хочу подписаться на журнал « Искусство кино»
с июля по дека'брь 1998 года и прошу выслать мне 1 2 3 4
комплекта журнала. (нужное подчеркнуть)

подписка вступает в силу только после получения копии платежного документа

Наши банковские реквизиты:
Р/с **40702-810-7-0000-0017764**
в КБ «Российский кредит»,
филиал «Сокол» в г. Москва,
к/с **30101810700000000017764**,
БИК **044541103**,
ИНН **7714019289**,
ОКПО **17993075**,
ОКОНХ **87100**

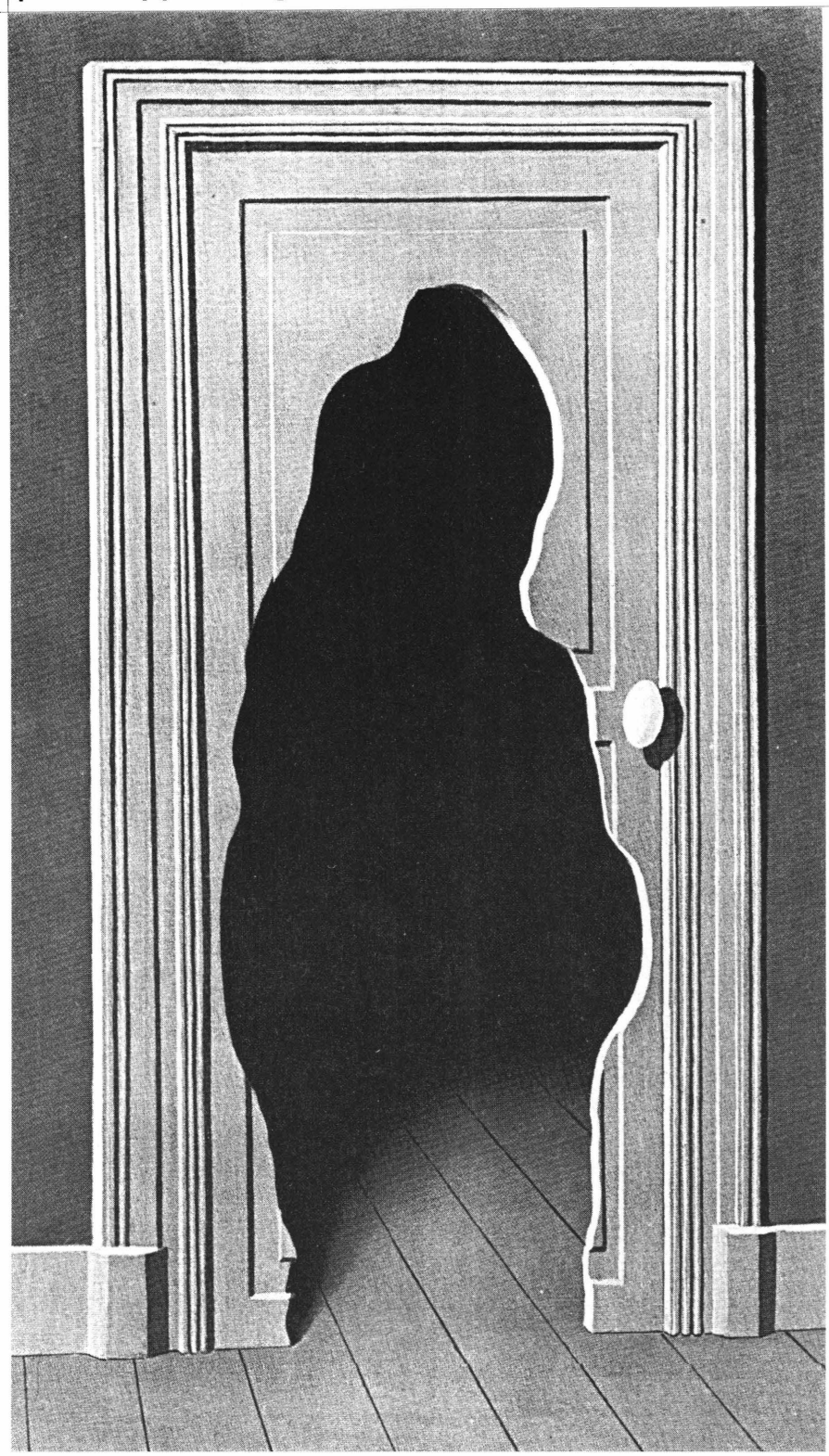
подпись



Агентство **«Интерсинема»** в течение шести лет занимается продвижением в России фильмов, получивших высокую оценку и признание мирового киносообщества. Многие из них награждены призами крупнейших кинофестивалей мира. Агентство владеет правами на такие фильмы, как:

«Рассекая волны» Ларса фон Триера
«Пора цветения» Бу Видерберга
«Экзотика» Атома Эгояна
«Кроваво красный» Артуро Рипштейна
«Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя
«Китя Макона» Питера Гринуэя
«Книги Просперо» Питера Гринуэя

Р А З Б О Р Ы



ОЛЬГА СЕДАКОВА

Морализм искусства, или О зле посредственности

— «А *мораль* у этого такова...» Кстати, вы знаете, что такое *мораль*?
— Конечно. Это от чего *мрут*: ну, палка, дубинка...

Из разговора с детьми

— Интересно, почему вечера всегда такие скромные?

Из другого разговора, на закате

Когда рассуждения заходят об *искусстве* и *религии*, почти неизбежно рядом с этими двумя неизвестными возникает третье: *мораль*. Чаще всего *мораль* в таком случае — это то, что останется в результате вычитания *искусства* из *религии*.

Но иногда дело обстоит и хуже: то, что называется религией, и мыслится как определенный род морали — и вряд ли много больше того. Я говорю: морали, а не этики, потому что в русском языке есть некоторое различие между двумя этими, латинским и греческим, заимствованиями, не говоря уже о собственно русском (впрочем, позднем и ощутимо книжном) термине «нравственность». Приведенная в эпиграфе детская этимология *морали* (по аналогии с *пищалью*: «морить — мораль») в сущности передает тот семантический оттенок, которым пропитано это слово в нашем языке. Если мораль и не уморит до конца, то, во всяком случае, она ощутимо стесняет в движениях. От морали мы не ждем для себя ничего хорошего; мы уверены, что тот, кто для нас ее оставлял или нам ее читает, также ничего хорошего от нас не ждет. А это все-таки обидно. «Палка, дубинка» морали обрушится на нас, если мы ее, мораль, не исполним. Мораль и оповещает о неизбежном наказании, и уже им является. Наказание это помимо прочего состоит и в том, что моралью нас обирают, отнимая все, что было до нее и отлично без нее обходилось. Например, удовольствие, с которым мы прочли басню, вникая в подробности происшествий, слога и характеров, вдруг целиком отбирается у нас: оказывается, все это что-то «значило» и само по себе не важно.

То есть, говоря серьезнее, мораль удручает не только своими бедными и безотрадными антропологическими посылками, своим космическим пессимизмом («У сильного всегда бессильный виноват», «И в сердце льстец всегда отыщет уголок» и т.п.) и злорадством своих сюжетных, «моральных» выводов (ага, так и вышло: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь» — хотя почему бы им, собственно, не сгодиться, ad majorem Dei gloriam, как в одной немецкой сказке?). Она удручает и тем, что, как метафизика, упраздняет существующее. Она говорит: смысл не в том, что есть; из того, что есть, нужно еще извлечь моральный корень. Корень извлечь, а ботву выбросить.

К моралистам обыкновенно относят тех писателей, которые очень хорошо усвоили conditio humana[1], и сами не забудут и другим забыть не дадут, что мир сей несовершенен, радикально испорчен, человек малодушен и «наши добродетели суть замаскированные пороки», как заметил Ларошфуко. Морализм отменяет историю как историю какого-либо созидания: пороки всегда те же. Свирепым духом этого морализма веет от классической механики (действие равно противодействию), от теории эволюции, производящей отбор по выживанию, от рефлексов Павлова (ах, вот такой несчастной собакой со вставленной фистулой, по которой отделяется слюна, мне представляются все басенные звери да и вообще все существа у моралистов и нравоописателей, начиная с Теофраста) — в общем, от всех наук, которым нас учили в средней школе. Отучивая от какого-то предыдущего знания о мире как знания детского и неграмотного, и так крепко отучивая, что *научно* и *морально* воспитанный читатель уже не узнает никакой свой предыдущий опыт в поэтических образах и отнесет их по разряду авторской фантазии и *эстетики*.

Об эстетике я говорить не собираюсь, а науку неоправданно и необоснованно быстро вспомнила в связи с моралью хотя бы потому, что она — четвертое привычное неизвестное нашей темы, по крайней мере, молчаливый фон, на котором выясняются другие отношения. Искусство обыкновенно противопоставляется науке — и уже в силу общей *ненаучности* может быть сближено с религией (быть может, этот случай и имел в виду Вальтер Тюмлер, говоря о том роде решения нашего сопоставления, когда «веру превращают в искусство», предварительно сведя искусство к существованию в виртуальном, по-старому говоря, внутреннем, потустороннем критерию истинности, мире). Будучи, к сожалению, совершенно несведущей в естественных науках, я тем не менее слышала, что противопоставление науки и религии в старом смысле давно неактуально для самих ученых, что новейшая научная мысль оставила и свои доктринальные амбиции и — в целом — тот «научный» образ мира, в который никакими усилиями нельзя вписать действие творящей воли. Но бытовой осадок «научности», которым живет наш современник, принадлежит прошлому. И то, что его составляет, я назвала бы космическим морализмом, с его детерминизмом, с его прямой перспективой причин и следствий, бессмысленных, нетелеологических причин, причин, равнодушных к единичному и уникальному, как мораль.

Я подчеркну, что говорю о морали и морализме, а не о творческих нравственных учениях, таких, как Аристотелево, которое не менее имморально, чем «Цветы зла», — с точки зрения викторианского (назовем его так) морального кодекса[2]. Этим условным эпитетом я обозначаю тот моральный кодекс, который, в общем-то, по своей сути не слишком отличается от уголовного. Сходство их в том, что они должны охранить общество, общественный порядок от человека: от некоторых его нежелательных и опасных возможностей (несомненно, оба эти кодекса сохраняют и самого человека от возможного распада его личности, но это, скорее, побочное действие). Искусство же настолько явно занимается апологией многих из этих нежелательных возможностей, что общим местом стало определять его как имморальное или даже аморальное. Не буду упоминать эпатирующие выступления художников против тех или иных моральных устоев (семейной, трудовой, гражданской добродетели и т.п.). Вспомню менее скандальный, но по существу гораздо более глубокий вызов бытовой моральной мудрости — стихи Дилана Томаса, посвященные умирающему отцу:

Не уходи смиренно в добрый путь,
Пусть старость будет месть и гром и шквал;
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет.

---

[1] «Положение человека» *(лат.)* — термин, имеющий в виду наше существование в условиях падшего мира. Чаще всего «падший» в этих употреблениях реально означает «плохой»; динамический смысл «падшести», то есть соотнесенность с некоторым иным, высшим состоянием, предшествовавшим «падению», просто уходит.

[2] Просто потому, что исходит из счастья как существа этической жизни — а какое счастье допустимо в мире морализма, кроме осознанной необходимости несчастья или его осознанной полезности?

Мудрец, ты убедишься: тьма права,
Ведь слово меркнет и чадит, но ты
Не уходи смиренно в добрый путь.
Ты, праведник, когда последний вал
Слизнет твои дела, как пестрый сор,
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет.

Безумец, вовлеченный в пляску солнц
И поздно разгадавший: это крах,
Не уходи смиренно в добрый путь.

Муж чести, в чьи глаза глядит, слепя,
Слепых очей свистящий метеор,
Бунтуй, бунтуй, что умирает свет.

И ты, отец, на скорбной высоте
Благослови меня и прокляни.
Но не иди смиренно в добрый путь.

Бунтуй, бунтуй, что умирает свет[3].

Я нахожу это сопротивление морализму более глубоким, потому что оно касается, быть может, его радикальной основы — функции усыпления, усмирения, укрощения жизни, которой даются заманчивые религиозные названия смиренности, просветленности, послушания. Если же хоть на минуту вдуматься, ничто так не противоположно духовному дару мира и кротости, как эта позиция, выраженная во множестве пословичных речений типа «время лечит».

Time is no healer: the patient is no longer here[4], — холодно возражает на это Томас Элиот. И так же, как Дилан Томас, но не на ощупь, а с открытыми глазами осознания он обличает «высокую мудрость» старости:

Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possesion,
Of belonging to another, or to others, or to God[5].

И не дерзость, как принято ожидать, противопоставляет автор «Квартетов» ложной «ясности» (serenity), а — со всей веской обдуманностью — не что иное, как смирение!

The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless[6].

Ту же тему я слышу в мандельштамовских стихах о вдохновении:

И когда я наполнился морем,
Мором стала мне мера моя.

Мне кажется, уже из этих примеров нетрудно угадать, что то, что называют (в том числе и сами художники) имморализмом, вернее понимать как мораль и даже морализм особого порядка.

В этом повороте мне и хотелось бы сегодня увидеть искусство. Несомненно, парадоксальная и скрытая дидактика — не последний и не высший план произведения и производящей деятельности художника. Скорее, это его предварительная, негативная составная, то непременное условие, после исполнения которого возможно само про-из-ведение, сама вещь искусства, не перестающая удивлять нас своим как будто надчеловеческим, нерукотворным, непросчитываемым (обыденным конструирующим разумом) качеством *целостности*. Качеством целого, которое не равно сумме своих составляющих.

Самые интересные и плодотворные сближения художественного опыта с духовным производятся — как это сделал о.Александр Геронимус — на другом ма-

[3] Thomas Dylan Don't Go Gentle Into That Good Night (Перевод с английского мой — *ОС*)
[4] Время не врач больного уже нет на месте *(англ.)*.
[5] Не говорите мне
О мудрости стариков, но лучше об их дури,
Об их страхе страшиться и безумствовать, их страхе обладать,
Принадлежать другому, или другим, или Богу
[6] Единственная мудрость, которую мы можем надеяться обрести, —
Мудрость смирения смирение бесконечно

териале: на материале созерцаемых образов, которые могут быть до странности сходны. При этом остается загадкой, как же темная, дикая, страстная, не прошедшая аскетической обработки душа художника видит что-то родственное тому, что известно подвижнику? Или это игра случая, иррациональное, *несправедливое* («но правды нет и выше») благоволение небес к гулякам праздным, так оскорблявшая Сальери? К мелким, черствым, эгоистичным и расчетливым существам, как Импровизатор (читай: Мицкевич) из «Египетских ночей», как множество высоких авторов в мемуарах их современников. Несоразмерность, которая заставила Заболоцкого закончить свои размышления на эту тему открытым вопросом:

Почему, потрясая нам чувства,
Поднимает над миром такие сердца
Неразумная сила искусства?

Всем известно романтическое решение этого вопроса, по-своему благополучное: да, таков автор до и вне действия художественного дара («Пока не требует поэта»), действие же этого дара иррационально («неразумная сила») и не ограничено никакими личными свойствами одаряемых. Нет, пожалуй, кое-чем ограничено: приличного и порядочного человека этот дар не посетит. Человек искусства не только *может быть* монструозен: он едва ли не *непременно* монструозен, это едва ли не его профессиональная обязанность — быть жалким моральным чудищем. На этом месте — на месте обязательности того, что «обыватель» назовет дурным поведением, — романтизм становится богемой, особого рода жизнестроительством, если можно так назвать преднамеренное и небескорыстное (поскольку имеющее в виду «создание шедевров») разрушение всего окружающего.

Я не испытываю ни малейшей приязни к богеме и не возьмусь ее защищать даже ради памяти о людях, дорогих для меня, создавших прекрасные вещи и при этом принадлежавших богеме всем своим образом жизни. Я продолжаю думать, что связь между этим образом жизни и их созданиями — просто отрицательная. Расхожие рецепты богемы (например: «Чтобы написать стоящие стихи, необходимо влюбиться в мерзавца» или «Великое стихотворение — это или история болезни, или история преступления» и т.п.), которые мне приходилось слышать от множества наших сочинителей, не создавших при этом ничего заметного, внушают мне отвращение одной своей недодуманностью. Почему, скажем, не обсуждается тот простой факт, что миллионы историй преступлений и историй болезни не породили «Цветов зла» или «Братьев Карамазовых»? Так же, между прочим, как бесчисленные фрейдовские комплексы и психические патологии, будто бы неотделимые от гениальности? Почему не подумать о том, в какое монотонное психическое состояние втягивает человека настоящая болезнь, настоящее преступление, настоящая страсть к мерзавцу, не оставляя ему свободных зон для обдумывания *«формы плана и как героя назову»*. И в какое монотонное состояние втягивает богема как род жизни? Но то — романтическое, как его принято определять, — наблюдение над странным контрастом «темного» и «ничтожного» художника и его «божественного глагола», из которого скроила свою пародию богема, стоит обсуждения. И чаще всего, по моим наблюдениям, именно богему, то есть пародийное эпигонство романтизма, и имеют в виду, когда говорят о романтизме вообще.

Описать богемный сдвиг этой темы, мне кажется, помогает один феномен человеческой культуры, отмеченный общим языкознанием (автор наблюдения Э.Бенвенист). Я имею в виду так называемый парадокс перволичного высказывания. Не все высказывания возможны в перволичной форме; некоторые глаголы, употребленные таким образом да еще в настоящем времени, создают заведомо невозможные — в своем прямом смысле — высказывания. Простейший пример: «Высказывая эти мысли, я заблуждаюсь». В будущем времени то же: «В последующих рассуждениях я буду заблуждаться». При этом во всех других лицах фраза такого рода будет совершенно нормальной: «Высказывая эти мысли, он заблуждается». Так вот, мне кажется, богемный дискурс нарушает парадокс перволичного высказывания. Вот образец, поэтесса о себе:

Жила в позоре окаянном,
И все ж душа белым-бела.

За несколько десятилетий до нее — Есенин:

Пускай я иногда бываю пьяным,
Зато в глазах моих прозрений дивный свет.

Да, почти так же напишет Клодель о Верлене («И лучше напиться, как свинья, чем быть похожим на нас») — но в третьем лице! И это не вопрос грамматики, это вопрос, я бы сказала, той стыдливости, которая положена в основу человеческой реальности, в том числе речевой, но только — в том числе. Знаменитый призыв, уже несколько переходящий черту этой стыдливости: «Полюбите нас черненькими!», в перволичном богемном варианте (приблизительно: «Черненьким я себя люблю, потому что и так получше некоторых!») становится полной непристойностью.

Итак, мое отношение к богеме ничуть не одобрительнее, чем у ненавистного ей «обывателя». Впрочем, и сам этот «обыватель» если чем и неприличен, то тем, что он точно так же, как богемный гений, нарушает парадокс перволичного высказывания. Правда, во фразах и бытовых жестах другого рода. Приблизительно в таких, как известные благодарственные слова фарисея. Если же на месте евангельского мытаря мы представим грешника, который говорит: «Спасибо, что Ты не создал меня таким, как этот, порядочным, чистеньким...», — мы получим полную картину противостояния богемного гения и обывательской среды.

Но вернемся к теме «несправедливого дара», «неразумной силы искусства». Боюсь, что мы касаемся при этом слишком большой темы, не морального, не эстетического, а богословного ряда: темы благодати и свободы воли. Совсем ли несправедлива эта несправедливость и неразумна такая неразумность, вопреки ли она *всему* в «гуляке праздном» или с чем-то в нем связана, с чем-то, чего бытовая мораль не отмечает как добродетель, отсутствие чего не относит к порокам и что не вменяет к исполнению? Один из православных подвижников писал, что в любом истинном даре участвует человеческая свобода; дар не даруется без некоторого глубокого согласия принять его.

Какого же рода согласие, согласие на что можно предположить в художнике? Ответ на этот вопрос и привел бы нас к представлению о том, что такое искусство (или произведение искусства) как моральный урок.

В сущности, кратчайшее, минимальное условие существования в роли художника уже названо:

И быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Становится ли что-нибудь яснее из этого определения? Боюсь, что нет, потому что само представление о жизни и о *быть живым* относится к самым забытым — забытым, не в последнюю очередь, усилиями бытовой, как сказал бы герой Достоевского — Евклидовой, морали, которая требует от своих воспитуемых вовсе не «быть живым», а «быть правильно исполняющим определенные запреты и предписания». Такого рода дидактическая установка легко становилась ходовой религиозной моралью и провоцировала естественное сопротивление со стороны тех, кто имел вкус к художественному восприятию жизни (как Ницше). Эта мораль, позиция дистанцирования, получила в немецком языке имя «дух» (Geist) и противопоставлялась «жизни» (Leben) как имманентности (в частности, в мысли Томаса Манна), могучей иррациональной силе, не ведающей различения добра и зла. Моралисты избирали этот «дух» против этой «жизни». Художники — «жизнь» против «духа». Томас Манн предложил «герметически» связать их, смягчая противостояние Мифа («жизни») в его красоте, плодотворящей силе и нечеловеческой жестокости и Гуманизма («духа») при посредстве третьего участника действия — Иронии. Но откуда взялась сама эта тема противопоставления «жизни» «духу»? Разве не говорят нам первые же страницы Писания о противоположном их отношении: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею живою» (Быт. 2, 7).

Здесь мы сталкиваемся с той заброшенностью темы природы (или мира, или творения, или жизни) в морали, и в религиозной морали в том числе, о которой говорил Вальтер Тюмлер. Механическая и утилитарная, циническая по существу картина жизни (ср.: «Жизнь есть товар на вынос...»[7]) составляет общее про-

[7] То, что в этих стихах Бродского именуется «жизнью», другой поэт назвал «житьем»

Ты благо гибельного шага,
Когда житье тошней недуга

странство «современности», внутри которого, не меняя его, хотят поместить уголок «религиозного». Но религиозное в пространстве таких свойств поместиться не может! Оно принимает в нем такой же условный вид, как изображение нимба над головой святого в поздней благочестивой живописи натуралистического письма: в таком зрении нимб *не* виден! И он может читаться или как простая аллегория среди неаллегорического изображения, или же — в согласовании с ним — как особый головной убор, очевидно, из легкого металла, из фольги... Так же, на мой взгляд, выглядят и морально-религиозные предписания в своей популярной версии — они дают множество конкретных рекомендаций, но не охватывают всего реально присутствующего пространства жизни, его глубины, того, что его строит[8].

У искусства, пока оно искусство, а не производство вещей в форме вещей искусства (что мы все чаще наблюдаем), есть знание о другом образе жизни. Оно выражает его радикально: оно говорит, что все прочие образы жизни жизнью просто не являются.

Und solang du das nicht hast
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein truber Gast
Auf der dunklen Erde[9].

Образ жизни — блаженная тоска, Selige Sehnsucht. И тоска не по «иному» миру, а по этому, «вот этому», скажем по-гётевски. Образец ее — жизнь природы, которая только так и может длиться. Моральный рецепт искусства (который выражается не столько в словах, как приведенные выше гётевские и пастернаковские, но прежде всего — в самой форме произведения, в пороговости этой формы по сравнению с формами не-произведенными) — радикализм. Он так настоятелен, что это и заставляет меня говорить не о моральности, но о морализме искусства, о его дидактическом задании.

И это морализм естественного (см. второй эпиграф). Упомянутые выше в связи с разными цитатами «кротость», «смирение» и т.п. — не социальные, не условно-традиционные и психологические добродетели, а то, для чего русский язык не выработал своего слова, смысловой круг которого расходился бы от «растения» до «благородного мужа», как в латинском virtus или греческом arete. Этот морализм основан на знании живого как благородного. Все другое не просто плохо или нечестиво — оно не живо. Мелиорация неживого, селекция среди неживого не входят в интересы художника. Но ведь они не входят и в интересы жизни — и с особой силой в область той жизни, о которой говорит Господь: «...Я пришел для того, чтобы имели жизнь и имели с избытком...» (Ин. 10, 10).

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.

Воздушная версия этой темы у Пастернака рядом с огненной гётевской кажется более благополучной в «моральном» отношении: почти проповедь альтруизма! Но сколько беспечности в этом перечислении, в подборе уподоблений — и

---

[8] Но о том, какие далеко не «эстетические» последствия имело сужение «добродетели» и «праведности» до скупого исполнения некоторых простейших и одних на все случаи требований, в какой мере оно оказалось ответственно за то, что нацистские акции могли осуществлять люди с сознанием собственной моральной безупречности, писал человек совсем другого, чем Ницше, склада — Дитрих Бонхеффер «С социологической точки зрения, речь здесь идет о революции снизу, о бунте посредственности» И далее «Недоверие и подозрительность как доминанты поведения есть не что иное, как бунт посредственности» (см Б о н х е ф ф е р Д Сопротивление и покорность. М , 1994, с 256, 257)

[9] И пока у тебя нет этого,
Вот этого «Умри и стань!» —
Ты только унылый гость
На темной земле
Гете «Блаженная тоска»

в финальном уподоблении, в этом «голубе сизом», улетающем куда-то в свою родную фольклорную стихию!

Блаженная тоска — говорит Гёте. Беспечность — говорит Пастернак[10]. Безмерность — сказала бы Цветаева. То, что говорит Блок, можно было бы, наверное, связать со словом «верность» (верность как очарованность). Внимание — слово Рильке. Печаль (так, что в ней слышно: попечение) — слово Ахматовой...

Эти слова (точно или неточно они мной здесь подобраны) составляют своего рода поэтическую науку жизни, моральную науку. И любое из этих слов (а их ряд, естественно, можно продолжить, вспоминая другие поэтические миры) вопиющим образом не отыщет себе места в списке моралистских понятий.

К нашему счастью, есть место и для этих бездомных в человеческом общежитии слов, и лучше этого места не найдешь. То место, где к негодованию филантропического морализма разбивается сосуд с драгоценным миром. И если благоразумному разбойнику первому обещается быть в Царстве, то женщине, совершившей эту неразумную трату, первой или единственной обещается вечная память на земле. Я хочу сказать, что художник как моралист ближайшим образом примыкает к евангельской науке жизни там, где практическая «мораль» должна от нее отойти с негодованием, если она остается верна себе.

Враг моралиста, в общем-то, уголовный преступник. Враг художественной морали — посредственность. Опасность криминальных или околокриминальных наклонностей не требует доказательств. Но опасность другого зла, зла посредственности, вероятно, мало кто, кроме художников, оценил[11]. Говоря о пародийной схватке богемного «гения» и «обывателя» (а такие фигуры, как «вожди» нашего столетия, прекрасно соединяют в себе два эти неприличия), я вовсе не перестаю считать реальным и глубочайшим противостояние художника и посредственности. Стихотворение Гёте «Блаженная тоска», из которого я привела последнюю строфу, открывается предупреждением:

Sagt es neimand, nur der Weisen,
Weil die Menge gleich verhohnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet[12].

Остается только уточнить, каким же образом «неодаренность», которую принято считать основным свойством «посредственности» и гётевской «толпы», можно вменять как порок и к тому же тяжелейший? Не этой ли элитаристской спеси и боится скромная и добродетельная «толпа» в своих монструозных «гениях»? Хотя я не надеюсь, что моему отрицательному ответу поверят, тем не менее скажу, что не о «способностях» и «одаренности» в обычном смысле идет речь. Что посредственность, о которой мы ведем речь, — дело личного выбора, а не природной обделенности. Выбора житья без жизни, выбора недогадливости и невменяемости.

Кто в здравом уме выберет такие вещи, можно спросить? Тот, кто полагает, что таким образом будет от чего-то защищен: от чего-то непредсказуемого, неуправляемого, свободного от тебя. Выбирает — и защищает свой выбор. Потому что этот выбор приходится отстаивать, может быть, еще более ожесточенно, чем другой, потому что беспечная, тоскующая об огне, безмерная, печальная, внимательная жизнь не перестает навещать человека до последних дней — и на каждый ее приход приходится отвечать с большей и большей беспощадностью.

---

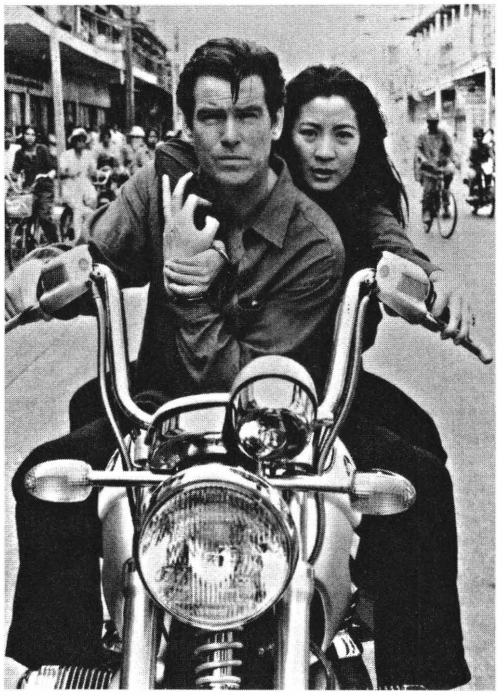
[10] Ср «А для того чтобы делать добро, его принципиальности недоставало беспринципности сердца, которое не знает общих случаев, а только частные, и которое велико тем, что делает малое» (цит по Пастернак Б Доктор Живаго Собр соч в 5-ти т., т 3 М, 1990, с 250)

[11] Но именно так может понимать художник евангельское событие «Это праздник, это избавление от чертовщины посредственности (курсив мой — *О С*), этот взлет над скудоумием будней » (Пастернак Б Цит изд, с. 124)

[12] Не говори этого никому, только мудрым
Потому что толпа сразу же поднимет на смех
Я хочу воспеть то живое,
Которое тоскует по огненной смерти

НИНА ЦЫРКУН

На кого вы работаете, Джеймс Бонд?



«Завтра не умрет никогда»
(Tomorrow Never Dies)
Автор сценария **Брюс Ферстайн**
Режиссер **Роджер Споттисвуд**
Оператор **Роберт Элсвит**
Художник **Алан Кэмерон**
Композитор **Дэвид Арнолд**
В ролях: **Пирс Броснан, Джонатан Прайс, Мишель Йео, Тери Хэтчер, Джуди Денч**
Danjaq LLC and United Artists Corporation
Великобритания — США
1997

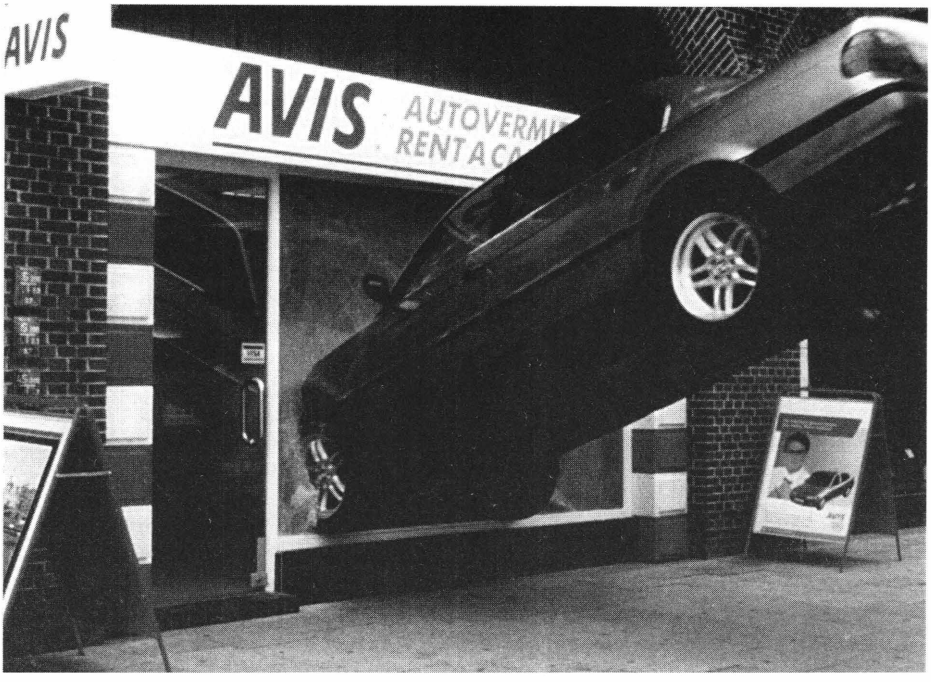
Джеймс Бонд более не состоит на секретной службе Ее Величества. Или, скажем мягче, эта служба для него теперь только крыша. Пирс Броснан, сыгравший Бонда в восемнадцатом фильме про Бонда, говорят, сам дивился, увидев свою работу на экране («Завтра не умрет никогда»): «Ё-моё, а чегой-то я сделал-то?»

Бонд сделал рекламу коммуникационных сетей «Эрикссон», сигарет «Филип Моррис», водки «Смирнофф» и автомобилей BMW. Правда, в пресс-релизе предусмотрительно разъяснялось, что в данном случае имеет место не реклама, а популяризация. В чем как бы и нет никакого коммерческого смысла. К примеру: покупатели BMW — люди солидные, в возрасте преимущественно от тридцати до сорока, а в кино ходят в основном до двадцати годков. Стало быть, не покупательский контингент. И автомобильный гигант демонстрирует здесь с помощью Бонда свой продукт просто так. Компания Pierre Smirnoff более простодушна, она не скрывает своего участия в рекламной акции «Smirnoff — Джеймс Бонд», которая развернулась в более чем тридцати странах, и признается, что предполагаемые затраты составят свыше восьми миллионов долларов. Чего дурака валять — Smirnoff сопровождает Бонда уже тридцать шесть лет, с тех самых пор, как в «Докторе Но» он (тогда с лицом Шона Коннери) впервые заказал коктейль водка-тини, бросив при этом фразу, ставшую легендарной: «Встряхнуть, но не смешивать».

В сущности, ничего особенного в том, что Бонд пьет именно эту водку и ездит именно на этом автомобиле, нет. Но как он пьет и как ездит — вот в чем тонкость. Не столько пьет, сколько вертит в руке взятую довольно крупно (чтобы хо-

рошенько можно было разглядеть красную этикетку) бутылку. Не столько ездит, сколько демонстрирует качества машины. Причем с помощью радиотелефона «Эрикссон» (что есть отдельная песнь). Сначала старина Кью, изобретающий гэджеты для Бонда, вкратце информирует его о технических характеристиках своего нового детища, но у него, старины Кью, плохо получается совладать с железным конем. Только такой молодец, как Джеймс Бонд, способен оседлать стальную лошадку BMW 7-й серии и мотоцикл BMW Cruiser R 1200 с броневым прикрытием. Такими и должны вырасти тины, которые на день просмотра не состоят в покупательском контингенте компании. Ненавязчивый штрих: Кью одет в униформу техника фирмы «Авис», услугами которой Бонд пользуется, арендуя автомобиль. Противники не могут ни взломать его машину, ни достать в ней самого Бонда, ибо он, расположившись на заднем сиденье, управляет ею с помощью дистанционного пульта («Эрикссон», разумеется) и оставляет преследователей далеко позади, потом, выскакивая на ходу, заставляет машину съехать с крыши многоэтажного гаража и та, пролетев шесть этажей, мягко садится — угадайте где? — возле той же конторы «Авис». (На самом деле машину вел каскадер, сидевший за передним сиденьем и ориентировавшийся по двум скрытым мониторам.) Зритель успевает убедиться, что бондовскому авто не страшны ни выстрелы, ни удары — резина поддувается и герметизируется автоматически примерно так, как на реальном продукте компании BMW M. (На самом деле было превращено в утиль несколько автомобилей, а три оказались годными лишь на то, чтобы после съемок занять место в музее компании.)

В фильмах про Бонда нет места липе, то есть компьютерным чудесам. Тут все взаправду — погоня снимается вживую. И все это знают. Поэтому всему верят. Действительно, автомобиль в фильме — самый обыкновенный BMW 750 JL, только что с пилой в капоте и ракетной установкой в крыше. В 1964 году в фильме «Голдфингер» фигурировал Aston Martin DB5 с навигационной системой (радиопеленгатором и экраном), через тридцать три года это стало реальностью на BMW. Чтобы достичь нужного эффекта в эпизоде проезда Бонда и его китайской подружки (Мишель Йео), скованных наручниками, по узким кривым улочкам Бангкока, пустили в расход пару Cruiser. Зато третий показал, ка-

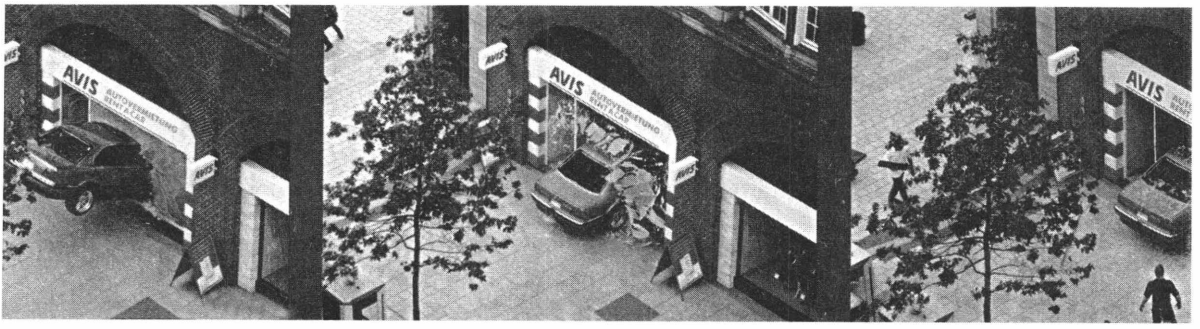

AVIS
AVIS
AUTOVERMI
RENT A CA

B MT 2144

кие максимальные нагрузки ему под силу, и вы можете лететь на нем, держась за одну рукоятку руля, в то время как ваша подружка держится за вторую.

Кстати, о девушках. В «Золотом глазе» начальником над Бондом поставили женщину. Кавалерственная дама Джуди Денч воплотила в образе М феминистский идеал — немолодая, несексапильная, полноватая, неброско одетая деловая женщина. Рухнул последний бастион патриархатного мира. Только в бондовском мире все еще было по старинке: пол сильный и слабый, мужчины играют в военные игры, женщины украшают мир мужчины. Этот мир был поделен не только на злодеев и доблестных защитников человеческих ценностей, но и на ясно выраженных половых партнеров со всеми присущими им от века ролями. Подружки Бонда, по мере сил помогавшие ему на службе Ее Величеству, гибли одна за другой, но с улыбкой счастья на устах. А те, что выступали на стороне противника, тоже оказывались бессильными против чар героя в смокинге или купальном халате. И вот женщины-жертвы, равно как и податливые контрагенты, отошли в прошлое. Последней к их легиону примкнула Пэрис (Тери Хэтчер) из восемнадцатого фильма. Но Пэрис не случайно материализуется из некоего условного прошлого агента 007. Ее светлый образ — возлюбленной, жертвующей жизнью ради того, чтобы мужчина исполнил свой профессионально-ролевой долг, — есть прощальный привет золотому веку гендерной четкости.

Мишель Йео, китаянка, дебютировавшая на экране в паре с Джеки Чаном, обладательница титула «мисс Малайзия», выпускница Лондонской Королев-



ской академии танца, овладевшая искусством кун-фу, стала не просто подружкой, а равноправной партнершей Бонда. И «без глупостей». Хотя, конечно, фильм заканчивается поцелуем — искусственное дыхание, которое Бонд делает тонущей Вей Лин, плавно переходит в любовное лобзание. Но это последняя уступка жанру.

Первые бондовские фильмы, снимавшиеся в эпоху «холодной войны», снимались всерьез и были даже слегка мрачноваты. Когда в мире потеплело, бондовский сериал стал делаться все более ироничным. Но Пирс Броснан слишком всерьез отождествился со своим героем и превратил его в абсолютно знаковую фигуру — на радость спонсорам, потому что теперь важен не сам Бонд, а то, что он рекламирует (или популяризирует). Он — чистая функция, персонаж без цвета и запаха. Страшно сказать, ему, похоже, уже чуждо все человеческое. И он, как некогда утомившийся от любовных подвигов Дон Жуан, тянет лямку, делая вид, что его все так же волнуют интересы королевы и женские прелести.

И нам уже не жаль, что его переигрывают женщины, свидетельствуя о надвигающейся эпохе матриархата. И что, в свою очередь, свидетельствует о закате Бонда. Джеймса Бонда.

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН — ВАЛЕНТИН ГНЕУШЕВ

Массовое зрелище в поисках массы

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Таланты и посредники

Виктор Матизен. В XIX веке могло показаться, что массовые зрелища навсегда остались в Древнем Риме. Но XX век стал веком военных парадов, веком футбола, рок-концертов на стадионах, веком телевидения, тиражирующего зрелища.

Валентин Гнеушев. Мой педагог Сергей Андреевич Каштелян говорил мне: «Ты никогда не сможешь сделать площадной спектакль, потому что у тебя иммунитет к безвкусице, которую любит народ». С тех пор прошло много лет, но этюды по-прежнему удовлетворяют меня больше, чем массовые общения. Массы меня угнетают, я не хочу опускаться до их уровня, а поднять их до своего мне не хватает мастерства. Я могу обрадовать интеллигентных людей, мои номера могут оценить на цирковых фестивалях. И остается только мечтать о том, что массы в конце концов поймут тебя, как поняли Пикассо и Феллини.

Александр Адабашьян. Если и поймут, то весьма своеобразно. Я видел, как толпа с благоговением смотрела на «Черный квадрат» Малевича. Когда украли «Джоконду», посещаемость Лувра примерно в полтора раза повысилась: люди приходили посмотреть на обрамленную пустоту. Когда «Джоконду» вернули, поток как-то уменьшился.

В.Матизен. Может быть, потому, что представление о Моне Лизе ярче самой Моны Лизы?

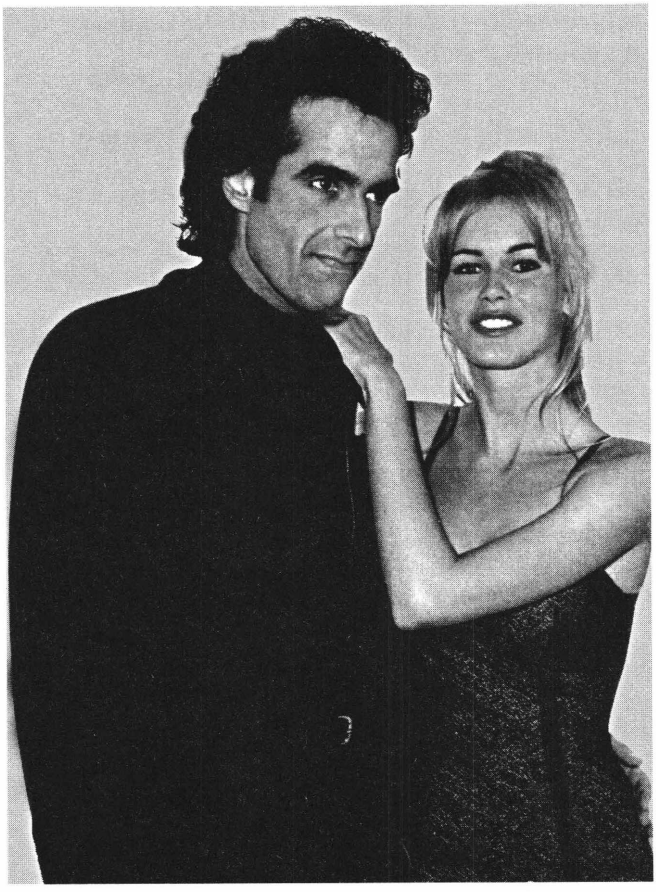
В.Гнеушев. Миф всегда значительнее реальности. Чем мощнее миф, тем больше спрос на мифологический объект.

В.Матизен. Получается, что вы — человек, тяготеющий к элитарным формам культуры, — волею судьбы вынуждены обращаться к массовому зрителю?

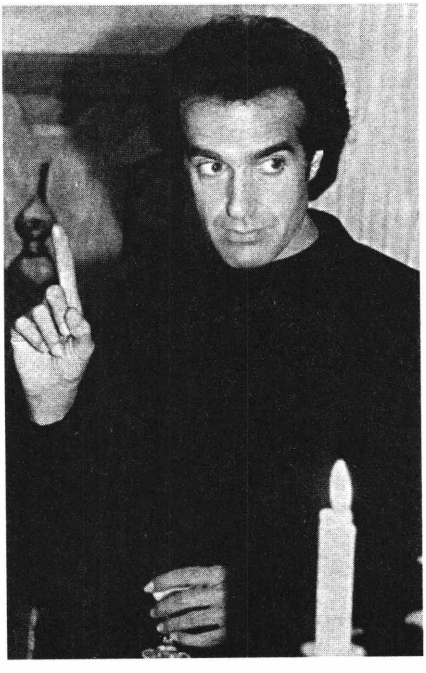
В.Гнеушев. Не совсем так. Я хочу, чтобы люди шли в цирк — в то место, куда ходят за зрелищем. Но хочу, чтобы шли они туда не потому, что им нужно чем-то занять внука. Я хочу, чтобы они были открыты и для определенных художественных и философских обобщений. Меня не устраивает тот цирк, который существовал у нас при социализме. Это было искусство притворной радости: декольтированные женщины выносили знамена республик, мужчины в трико принимали героические позы космонавтов. Это было уродство масс. Но и теперь меня далеко не все устраивает. Мне кажется, что отсутствие в сегодняшнем цирке идеи может привести его к упадку.

В.Матизен. Сознаюсь, что всегда воспринимал цирк, как винегрет из отдельных номеров, не думая о том, что цирковое представление может быть столь же целостным, как театральное. А что для вас это целое?

В.Гнеушев. Я хочу найти в жанре, а точнее, в индивидуальности, эквивалент поэтической метафоры. У меня основная проблема — как материализовать философию. Найти жест, который определяет сущность. Вот, скажем, я сочинил для парня эквилибр на стульях. Но это не просто номер, это квинтэссенция немец-



Дэвид Копперфилд и Клаудиа Шиффер



Дэвид Копперфилд

кой культуры. Немцы это оценили и взяли его в шоу. Парень выполняет свой номер, но не знает, что он делает. Как типаж в кино...

В.Матизен. То есть артист для вас — послание, которое несет неведомый ему самому смысл?

В.Гнеушев. Мне некогда с ним это обсуждать. Ну, будет скульптор вступать в контакт с глиной?

В.Матизен. Но творения, как мы знаем, имеют скверную привычку выходить из-под власти творца...

В.Гнеушев. Увы. Он начинает выезжать, зарабатывать хорошие деньги, покупает дом в Лас-Вегасе, приезжает сюда и начинает учить меня жизни. Я смотрю на него и чувствую себя идиотом.

В.Матизен. Почему? Вы ведь можете последовать его примеру.

В.Гнеушев. Конечно, я мог бы спокойно жить на Западе. У меня жена француженка, адвокат. Я никакой не патриот, я никогда не был ни профоргом, ни комсоргом, носил длинные волосы и т.п. У меня никогда не было жажды прилипнуть к какому-то мастеру, гулять под руку с кинозвездой. Это не ущербность. И я не назову это скромностью. Мне хотелось быть такой бактерией, которая созидает сыр. Не разлагает, а созидает. И сознавать это мне гораздо важнее, нежели получать аплодисменты.

В.Матизен. Вас вдохновляет возможность овладеть толпой?

В.Гнеушев. Конечно, этот момент присутствует. Но я же не Хазанов и не Задорнов, чтобы напрямую контактировать с аудиторией, я это делаю через другого субъекта.

В.Матизен. Согласно философии, которую развивает Марио, герой «Эммануэли», «иметь через посредника» — самый высший кайф.

В.Гнеушев. Когда я делаю что-то через других, я многолик. Это очень интересно. Я не тиражирую себя, а преломляю через них — артистов, художников, через музыку и свет. А идиотом себя чувствую потому, что после этого все эти «другие» начинают разговаривать моими словами и моими жестами...

От Коткина до Копперфилда

В.Матизен. Не так давно — в разгар юбилейного шоу-буйства — Москву приехал покорять сам Дэвид Копперфилд. Его искусство интересно нам как образец радикально иного типа зрелища. Копперфилд — воплощенное чудо, и на толпу воздействует, несомненно, не «метафора», не постановка трюка, а сам факт его осуществимости.

В.Гнеушев. Верно. Но не только это. Как сделано — очень важно. Я знаком с Копперфилдом и видел его выступления в Лас-Вегасе, Нью-Йорке и Париже. Это американский феномен. Он нарушает рампу и вовлекает зрителей в свое шоу, вытягивает их на сцену, ставит в центр внимания зала, их видят миллионы по телевизору. И людям нравится, что он берет их с собой в сказку. Мой приятель продюсер говорит, что американцы устали сидеть у компьютеров, они хотят живого контакта. Вот почему в Америке снова мода на театр.

А.Адабашьян. Мне тоже так показалось, хотя я не очень хорошо знаком с Америкой. Я был в Лос-Анджелесе в гостях у одного эмигранта, который устроил по случаю нашего визита party. Неожиданно появился его сосед, незваный гость, высокий худой человек лет сорока с коробкой фокусов под мышкой. Он купил ее в супермаркете и предложил нас развлечь. Отказать было неловко. И вот он стал показывать фокусы из своей коробки. Очень добросовестно все делал, очень смешно отыгрывал — видимо, дома перед зеркалом отрепетировал. Зрелище было шокирующим. Когда он все фокусы показал, то сесть за стол отказался, а откуда-то из угла комнаты с любопытством на всех смотрел. Выяснилось, что он инженер, живет один, работает в какой-то конторе, где знает в глаза только шефа и еще пару человек. В 9 утра надевает шлепанцы и садится к компьютеру, из дома практически не выходит — ему привозят из супермаркета еду, видеокассеты и т.п. И для него общение с людьми — вещь чрезвычайно сложная. Он пришел с фокусами, потому что для него это была единственная возможность пообщаться. По коммуникабельности он находится на уровне десятилетнего ребенка, которому для того, чтобы познакомиться, нужен какой-то

предлог — игрушку там показать или что-нибудь еще. Если ребенок заикается, то будет говорить от имени куклы: тогда вроде заикается она, а не он. Но это, разумеется, не о Копперфилде, это, скорее, о тех, кто приходит на него смотреть.

В.Гнеушев. В Москве Копперфилд такого эффекта, как в Америке, не произвел. В России есть потребность в другом зрелище. Тот же Штайн произвел большее впечатление, чем Копперфилд. Искусство Копперфилда многотиражное, галантерейное. Он уникальная личность, но он пользуется приемами шоубизнеса.

А.Адабашьян. На Западе это действует, а у нас другая культура, с цирком другие взаимоотношения. В России во всех крупных городах по воскресеньям дети с шариками шли на базарную площадь — цирк приехал. То, что показывает Копперфилд, там честно называлось фокусами, иллюзионными аттракционами. А здесь его появлению предшествовало рекламное цунами, которое обещало что-то сверхъестественное, что-то за пределами человеческих возможностей, что-то мистическое. Люди пошли на это, а увидели то, что видели в милом своем детстве, когда кто-то двуручной пилой распиливал женщину. Или, если привести сравнение из другой области, после такой артподготовки ожидаешь, что в атаку пойдет как минимум танковая дивизия, а тут по полю бежит человек с палкой. Палка полированная, но все равно это палка, а не атомный гранатомет. Вот поэтому ожидаемого эффекта Копперфилд здесь и не произвел. Хотя публика была очень доброжелательно настроена. Зная о том, что нам предстоит этот разговор, я смотрел, как граждане реагировали. Поначалу было ожидание, был настрой, зал был готов соответствовать, очень радостно все принимал, шутил. Все было очень чисто, очень четко, с классной аппаратурой. В искусстве есть «что» и «как». «Как» — было безупречно. А вот «что»... Рама потрясающая, освещение прекрасное, но сама картина как-то не потрясла. И зал постепенно начал остывать. К концу спектакля ответной волны симпатии уже не шло...

В.Матизен. А что бы такое Копперфилд мог показать, чтобы вы сказали: «Ух ты, этого я никогда не видал!» Такое в принципе могло быть?

А.Адабашьян. Если бы я пришел в цирк на Вернадского и увидел Давида Коткина с этими же номерами, я был бы потрясен.

В.Матизен. Я впервые увидел Копперфилда на видео лет, наверно, семь назад, и он произвел на меня огромное впечатление, куда большее, чем в детстве производил Кио. Когда я смотрел Кио, я понимал, что это иллюзион и только. И даже примерно понимал, как это может быть сделано. Но я не понимаю, как Копперфилд может выбраться из запертого сейфа, свалиться в Ниагару, испарить вагон или пройти через Великую Китайскую стену. Если это, конечно, не видеофокусы. Я не верю в магию, но объяснить его трюки не могу. Плюс ко всему он меня восхищает просто как великолепный образец человеческой породы.

В.Гнеушев. Я вам скажу как человек атеистически воспитанный и технологически развитой, что все делается человеком и все человеком осмысливается. Есть законы визуального восприятия, и не всегда можно верить своим глазам. Но разоблачать его фокусы я бы не хотел. Люди платят деньги за то, чтобы их обманули. Они любят, когда их обманывают.

В.Матизен. По-моему, люди платят не за то, чтобы их обманули, а за то, чтобы хоть на минуту поверить в чудо. Но все-таки, Копперфилд как иллюзионист представляет собой выдающееся явление в своей области или нет? Делает ли он что-то такое, чего другие не могут?

В.Гнеушев. По дизайну, по актуальности поведения — да. А по технике фокусов — нет. В Италии в эпоху Возрождения ставились мистерии, в которых летали ангелы и плакали иконы. У Копперфилда только веревки потоньше, и все. Понимаете, я прекрасно знаю закон тела, технологию физического движения, жеста, позы. Когда человек делает три сальто-мортале с пируэтом, я его воспринимаю не как чудо, а как человека определенных физических данных. Вот, посмотрите, в этом альбоме собраны фотографии мировых звезд. Здесь один снимок Сталлоне и четыре — артиста из моего цирка. Вот он в полете. Копперфилд, когда узнал, что я участвую в постановке шоу на Красной площади, спросил меня, будет ли этот парень выступать. С испугом спросил, потому что мой-то летает по-настоящему, с помощью физических усилий...

Красно-площадное шоу

В.Матизен. Валентин, во время празднования юбилея Москвы вы участвовали в постановке массового зрелища у стен Кремля. Что это за жанр и чего вы добивались?

В.Гнеушев. Мы с Андроном Кончаловским не претендовали на высокое искусство, но хотели обойтись без пошлости. Хотели быть адекватны духу Москвы. Что касается жанра, то определить его сложно. Были уступки и телевидению, и присутствующим на площади... Это должно было звучать не только для нашего региона, но и быть понятным и интересным для всего мира. Поэтому Кисин должен был играть целое произведение, а не отрывок. А между собором Василия Блаженного и Кремлевской стеной жуткий продувной, как в ущелье, сквозняк. Звук не держится. Дым не держится. Приходилось выкручиваться. И все время помнить о том, что мы делаем праздник. Развлечение — грандиозное — для толпы, но без хохмочек. Мы же не Одесса. Москва — город другого склада, иного масштаба. Старались сделать современно, но с мостом в историю. Хотели, чтобы была иконографичность, чтобы был выдержан русский стиль. Чтобы были ассоциации с Билибиным, Врубелем. Получилось, может быть, не так, как мы хотели. Группа, которая выполняла все нами задуманное, то есть технически обеспечивала это шоу, раньше занималась рок-концертами. У них и свет, и звук рок-н-ролльные. А у нас должен был играть Башмет.

В.Матизен. Такого рода шоу могут быть самостоятельными или они непременно должны быть привязаны к какому-то празднику?

В.Гнеушев. Это было разовое представление. Возить его нерентабельно — слишком много народа было задействовано, слишком громоздкие декорации. А в принципе шоу можно возить, если все просчитать — наплыв народа, выручку от билетов, выручку от торговли вокруг шоу (она, кстати, бывает больше, чем от самого спектакля). У меня в свое время была идея взять сто заключенных и сделать с ними представление для стадиона. И чтобы потом их амнистировали — за талант. Все это должно было называться «Отец». Начинаться должно было рано утром на лесоповале. Декорации «Утра в сосновом бору». Все было придумано. Но не с кем оказалось делать. Не нашлось сильных и пластичных мужиков — все какие-то больные...

А.Адабашьян. Я думаю, что в любом действе, которое происходит вне рамок некоей сцены, самое главное — событие, к которому оно приурочено. Зрелище является пластическим выражением этого события, зрелище сообщает массе тот эмоциональный настрой, который она, публика, по замыслу организаторов, должна испытать в связи с событием. В СССР это отлично понимали. Массовое зрелище не самоценно, а ценно лишь в той степени, в какой выражает пафос события. Каждый год в Англии повторяется, скажем, выезд королевы в парламент. Граждане толпами идут на это смотреть, потому что так было и сто лет назад, и пятьдесят, и, как они надеются, будет еще через сто лет.

Зритель — один или один из тысяч

В.Матизен. В толпе, воспринимающей зрелище, индивидуальные реакции нивелируются. На это и расчет? Или надо учитывать каждого, стремясь, чтобы их была тьма?

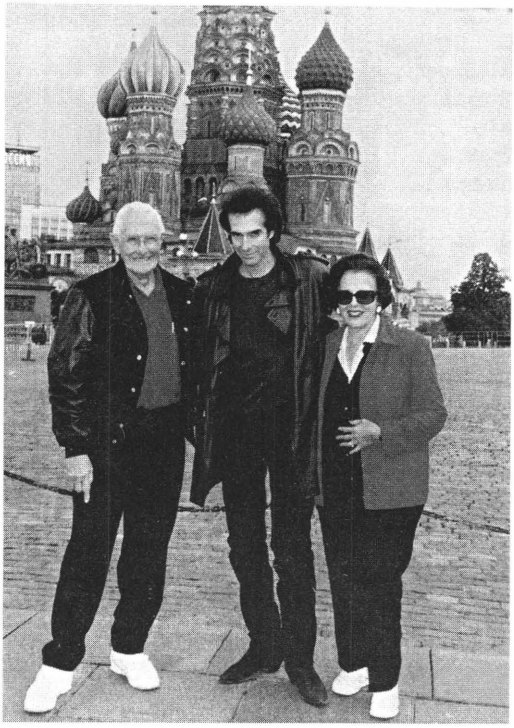
А.Адабашьян. Нет, массовое изначально рассчитано все же на (в какой-то мере) обезличенного, обобщенного воспринимающего. Вообще я думаю, публика — массовый зритель — не является толпой до тех пор, пока она сознательно управляется, организуется некоей постановочной сверхзадачей.

В.Матизен. То есть толпа исчезает там, где есть ритуал?

А.Адабашьян. Да, похоже. Ритуал, нормы поведения, порядок: все знают, когда аплодировать, когда молчать.

В.Матизен. Иными словами, вы, например, чувствуете себя собой, когда не предоставлены самому себе, когда существуют какие-то пределы вашей свободе?

А.Адабашьян. Не только моей. Когда я знаю, что эти ограничения касаются всех. Скажем, на стадионе ведь есть проходы, есть скамьи, которые структурируют массу. А вот на площади вы ничем не ограничены. Но, приобретая эту сво-



Дэвид Копперфилд с родителями

боду, вы становитесь человеком толпы. Я один раз оказался в таком состоянии во время финала чемпионата мира по футболу. Итальянцы играли с бразильцами. Весь Рим у телевизоров, на Пьяцца дель Пополо, самой большой площади в Риме, — огромный экран. И я пошел. Представить невозможно, что там творилось. Возникало ощущение неуправляемой толпы, которая Бог знает что может натворить. Так оно и случилось, когда итальянцы продули, — хорошо, что меня оттуда вовремя увели.

В.Матизен. Как по-вашему, что надо смотреть в одиночестве и что в компании?

А.Адабашьян. Театральный спектакль, конечно же, надо смотреть в театре. Одно из отличий кино от театра в том, что в театре вы смотрите, а в кино вам показывают. В театре вы можете смотреть туда, куда хотите. Хоть на соседку. А в кинозале темнота, и вас как бы держат за уши и крутят, чтобы вы смотрели куда надо. В кино свободы у вас меньше. А по телевидению вы видите тот же спектакль, но уже увиденный чьими-то глазами.

Поразительно и то, как меняется ощущение от фильма в зависимости от аудитории. Одно дело, когда в зале два-три человека, техкомиссия или жюри. И совсем другое — в полном зале, когда заражаешься не только зрелищем, но и его массовым отражением. Мне рассказывал продюсер «Деликатесов», что когда он показал фильм Жене и Каро первой прокатной фирме в пустом зале, та отказалась его прокатывать. Он был удручен, следующий просмотр — для других прокатчиков — он организовал в зале, набитом школьниками. Прокатчики клюнули и взяли картину. Или — Дом кинематографистов. Ты приходишь заранее, раздеваешься, болтаешься по фойе, кого-то встречаешь, садишься в зал, гаснет свет. И совсем другое — дома, где ты мимоходом ткнул пальцем в кнопку и присел на минутку что-то посмотреть. Зрителя отличает от человека толпы ритуал.

В.Матизен. Таким образом, дом уравнивается с площадью: в обоих местах мы из зрителей, осознанно выбирающих зрелище, превращаемся в людей толпы...

Пирог на всех

В.Матизен. Кинорежиссеры, в отличие от режиссеров цирка, имеют дело с аудиторией, которая никак потенциально не ограничена. Фильм может идти го-

ды, а может — полвека. Вы, когда пишете сценарий или снимаете фильм, думаете, чем завлечь публику?

А.Адабашьян. Естественно, думаю. И Толстой об этом думал, и Достоевский. Всегда, когда сочиняешь, представляешь себе, с кем ты собираешься разговаривать, кому это должно быть интересно и может ли это вообще быть кому-то интересно...

В.Матизен. Я часто слышал от режиссеров, что они принципиально не думают о зрителе.

А.Адабашьян. Слышал и я эти разговоры — о том, что фильмы сохраняют энергетику даже в коробке. Но если не обязательно показывать, какой смысл снимать? Держи фильм в воображении. Искусство так или иначе рассчитано на результат. А результат либо признание, либо непризнание. Другое дело, что кого-то может интересовать признание пяти человек, кого-то — миллионов, а кому-то хватало признания двенадцати членов Политбюро или одного Иосифа Виссарионовича. Сейчас, я слышал, снимают фильм по Лужкову, о Лужкове и для Лужкова.

В.Матизен. Это уже не конъюнктура, а сервильность. Но если говорить о конъюнктуре, можно ли рассчитать фильм так, чтобы он своими разными уровнями удовлетворял разные группы народа? Иными словами, вы верите в эффективность «слоеного пирога»?

А.Адабашьян. Верю. Для многих «Преступление и наказание» — детектив, и пусть. Фильм — это многоэтажный дом. Если вы сделаете нежилыми четыре этажа, он будет недоступен тем, кто не сможет подняться на пятый и выше. Чем больше этажей, тем шире успех и тем долговечней здание.

В.Матизен. Среди телевизионщиков популярно мнение, что сейчас нельзя делать передачу «для всех», а нужно делать несколько передач для разных категорий зрителей. Продукт общего назначения не получается. ТВ-6, скажем, сделало ставку на молодых зрителей.

А.Адабашьян. То, что не получается, не значит, что не может получиться. А ставка на молодых вполне оправданна. В кино, скажем, ходит в основном молодежь. Когда им стукнет сорок или пятьдесят, они от эстетики времен своей молодости уже не откажутся. Вот и получается, что тот, кто снимает для молодежи, работает на перспективу.

В.Матизен. Для вас лично стоит задача завоевать возможно большую аудиторию, или вы предпочитаете обращаться к той, к которой вам естественно обращаться?

А.Адабашьян. Хотелось бы обращаться ко всем, но желание — это одно, а возможности — другое. Когда я снимал «Мадо, до востребования», мне казалось, что я снимаю картину чрезвычайно демократичную. Но, видимо, мои представления о демократии немножко отличались от действительности.

В.Матизен. Вы, конечно, замечали, что зрители разных культур по-разному воспринимают одни и те же произведения. Должен ли постановщик это учитывать?

А.Адабашьян. Хорошо бы, хотя это трудно. Разницу в восприятии я знаю на примере Чехова. Мой знакомый режиссер возил «Вишневый сад» за границу. Играли они его, как трагедию. И не могли понять, почему публика хохочет. Решили, что дебилы, вот и смеются. А потом поневоле сами стали сдвигать спектакль в сторону комедии и поняли, что зрители просто слышат текст в чистом виде. Чехов-то и сам называл свои пьесы комедиями, и это мы его читали через призму Станиславского. И в самом деле, чем «Вишневый сад» не комедия? Денег нет, а содержат конторщика. Все равно как если бы меня в моей полуржавой «шестерке» возил персональный шофер в ливрее.

В.Гнеушев. А японцы? Это вообще чума. И реакция их для нас загадка. Артист появляется, они аплодируют. Что-нибудь сделает — цокают. Две тысячи человек синхронно цокают — можете себе представить? Спектакль заканчивается — гробовое молчание. Наши ребята от такого приема просто в панику впадали.

«Мыло» — не всегда аншлаг, опера — не обязательно скука

В.Матизен. Как вы оцениваете опыт своего сериала? Я имею в виду «Дом».

А.Адабашьян. Как провал.

В.Матизен. Вы несете за него ответственность?

А.Адабашьян. Нес бы, если бы мог влиять на съемочный процесс. Они сняли десять серий меньше чем за месяц. Ни о каком качестве здесь речь идти не могла. Только бы успеть проговорить текст и перебежать справа налево.

В.Матизен. Но так делаются все сериалы. В группе чеховского сериала на ТВ-6 норма — десять полезных минут в день.

А.Адабашьян. Если бы я знал, что «Дом» будет сниматься по такой технологии, я сделал бы другой сценарий. Если актер, входя в кадр, понятия не имеет о том, что будет говорить и делать, а работает по команде с динамиком в ухе, ему нужна соответствующая драматургия и актерская школа. Кстати, так играли в немом кино.

В.Матизен. Может ли, по-вашему, отечественный сериал о нашем сегодняшнем дне иметь успех?

А.Адабашьян. «Мыльный» едва ли. Сериал — это мягкий наркотик: привыкание есть, а вреда для организма нет. Смысл наркотика в том, чтобы увести от действительности. Человек на час выключается из реальной жизни, чтобы уйти в вымышленную. Конечно, он будет противиться попыткам погрузить его туда, откуда он хочет сбежать...

В.Матизен. Недавно вы ставили еще и оперу...

А.Адабашьян. «Бориса Годунова» в Мариинке. Это совсем другое дело. Хотя к нашему разговору об опыте постановки массового зрелища имеет прямое отношение. Опера — бесценный опыт работы, гигантская сценическая площадка, массовка. Но, главное, она требует грубой, шоковой визуальности, до вульгарности определенной выразительности. Пластика, мизансцена, жест, мимика — все должно быть рассчитано на мгновенное и однозначное восприятие. Все нюансы и полутона отданы музыке, и от нее нельзя отвлекать публику. К тому же слушатель может сидеть под крышей на театральном ярусе или высоко под облаками на трибуне стадиона. А «поймать» должен все. Причем «без слов». Оперные либретто с позиций драматургии, как правило, критики не выдерживают. В либретто «Бориса Годунова» масса элементарно противоречивых вещей. Сначала идет сцена в корчме, из которой выясняется, что Гришку по царскому указу везде ловят. А вслед за этим сцена в тереме, где царь узнает, что явился самозванец. Или либретто «Евгения Онегина». Пошлая любовная интрижка, которая кончается дуэлью, и только. А «Трубадур»? Можно премию выплачивать тому, кто скажет, о чем эта опера. К тому же оперы исполняются на языке оригинала. Зрители слушают, не понимая слов. Это требует совершенно другой актерской техники. К сожалению, времени ее отрабатывать у нас не было, поэтому у меня к себе претензий больше, чем удовлетворения от работы.

В.Матизен. Была ли у вас необходимость какими-то спецсредствами привлекать публику?

А.Адабашьян. Нет. Это очень интересно. Опера вроде бы элитарное искусство. Но оперное представление — самое массовое из театральных представлений. Оперы играют на стадионах, на городских площадях, в естественных декорациях полуразрушенных дворцов и замков. Публика на оперные фестивали приезжает семьями, издалека, располагается с едой, с грудными детьми. У оперы свой постоянный круг слушателей. Широкой массе оперные звезды неизвестны, если они не поют на эстраде. Но у них всегда полные залы, они все время гастролируют по миру. А вообще у оперы есть свои фанаты. В Париже один господин ходил на каждый спектакль с партитурой «Годунова». Он знает малейшие нюансы исполнения, все версии. Он ко мне и к Гергиеву приставал с разговорами о таких деталях постановки, о которых я и не подозревал. Вот видите — опять «слоеный пирог». Хорошего большого пирога должно хватить на всех — «филов», фанов, неофитов, случайных зрителей и специалистов.

В.Гнеушев. Идеальная аудитория — это полный зал людей, точно знающих, что они пришли смотреть.

В.Матизен. Тогда действительно можно делать цирк для избранных и оперу — для миллионов.

Л.МАСЛОВА

О праздничном торте, денежном круговороте и русском Голливуде

Новогодняя сказка для семейного просмотра — жанр, во многом ущемленный в силу объективных причин. Главным российским кинотеатром по-прежнему остается телевизор, чье значение под Новый год многократно возрастает. Разве станет уважающий себя режиссер выкладываться, создавая произведение, обреченное служить всего лишь домашним аккомпанементом праздничных приготовлений, бурного застолья, а затем похмельных страданий? И это еще в том счастливом случае, если консервативный отечественный зритель вдруг предпочтет привычным монстрам праздничного эфира творения набивающих руку новичков или перебежчиков из смежной профессии. Едва ли многие отвлекутся от «Иронии судьбы...», «Чародеев» или «Джентльменов удачи» ради рискованной покупки видеокассеты в невзрачной коробке, где малоизвестные девушки средней наружности позируют в окружении звезд среднего возраста. Тем более после прошлогоднего надувательского фокуса с фильмом Александра Рогожкина «Операция «С Новым годом», когда выпущенное на видео «продолжение» суперпопулярных «Особенностей национальной охоты» разошлось, как горячие пирожки с некачественной начинкой. «Особенностям...», несомненно, гарантировано постоянное место в новогодней программе, и лишь благодаря им в нагрузку мы еще неоднократно встретимся и со злополучной «Операцией...» — типичным скоропортящимся продуктом новогоднего «соцзаказа».

Если под Новый год и не сбываются все желания, то, по крайней мере, сходит с рук многое, что не совсем прилично в будни. Можно позвонить людям, с которыми не виделся годами, или, наоборот, поклясться в вечной любви тому, кого видишь первый и последний раз в жизни, и вообще ненадолго нарушить привычный ход своего существования — что самое приятное, без обязывающих последствий. Таким пафосом, по-моему, проникнут наш новогодний символ — «Ирония судьбы...»: легкие алкогольные пары развеются, и у героев, переживших довольно дикое приключение, все опять вернется в свою колею — до следующего Нового года (финальная идиллия видится все-таки некоей прихотью сказочника, вдруг испытавшего приступ великодушия). Эта подспудная тяга к восстановлению статус-кво кардинально расходится с одним из главных западных рождественских архетипов, который постоянно варьируется в тамошних новогодних опусах, — с диккенсовской «Рождественской песнью», интерпретирующей Рождество как самое подходящее время, чтобы окинуть взглядом прошлое, настоящее, а то и будущее, ужаснуться, а затем бесповоротно, в корне изменить себя и свою жизнь.

Наш атеистический Новый год, крамольно отмечаемый в православный пост, на самом деле мало годится для итогов и оценок или, упаси Боже, раскаяния и перерождения. Это время, когда все хотят «оторваться» от раздумий об индивидуальном прошлом, настоящем и будущем, отдавшись коллективному ощущению времени. Новогодние ночи последних лет проходят под знаком

ностальгии по коллективному прошлому, в сопровождении «Старых песен о главном», навевающих сладкий сказочный сон. Коллективное настоящее — момент подлинного единения нации, отмеченный двенадцатью ударами кремлевских курантов, когда вся страна чокается шампанским и загадывает одно на всех желание: чтобы деноминация прошла успешно. Залог коллективного будущего — следующий Новый год, непреходящий и неотвратимый («Каждый год 31 декабря мы с друзьями ходим в баню»), и нет такой общественно-политической, космической или мистической силы, которая могла бы это отменить.

Приуроченные к Новому году фильмы делаются, конечно, задолго до него, но, как правило, несут отпечаток новогодней сиюминутности. Почтенные шлягеры вроде «Иронии судьбы...» используются раз в год, как самые дорогие фужеры, расставленные к приходу самых дорогих гостей. Новые картины похожи на одноразовые пластмассовые стаканчики, обязанные сохранить не вкус, но лишь алкогольный градус содержимого: проглотил, забалдел и выкинул. В этом году обновленный ассортимент новогодних «кинонапитков» насчитывал чуть больше наименований, чем раньше. Однако изобретения коктейля, который прославил бы имя своего автора, не состоялось.

«Сирота казанская». «Отцы» — Валентин Гафт, Олег Табаков, Лев Дуров

Домашняя наливка. Сладость до последней капли

В «Сироте казанской» Владимира Машкова, если воспользоваться диккенсовской классификацией, воплотился «новогодний дух прошлого». Это Новый год по старинке, в деревне, с елкой, которая растет прямо под окном (ее даже можно выдернуть с корнем, а потом посадить на место), с шампанским из сельпо, с умолкнувшим навек допотопным телевизором, с одинаковыми подарками из местного ларька. В буквальном смысле «патриархальна» сама тематика новогоднего приключения: в доме молодой сельской учительницы один за другим появляются три кандидата в отцы. Этому появлению предшествовал поступок героини вполне в новогоднем духе: «Что бы такое учудить?» Она опубликовала в газете «Аргументы и факты» неотправленное любовное письмо своей покойной матери и попросила откликнуться того, кому оно адресовано и кто, судя по

«Сирота казанская». Настя — Елена Шевченко

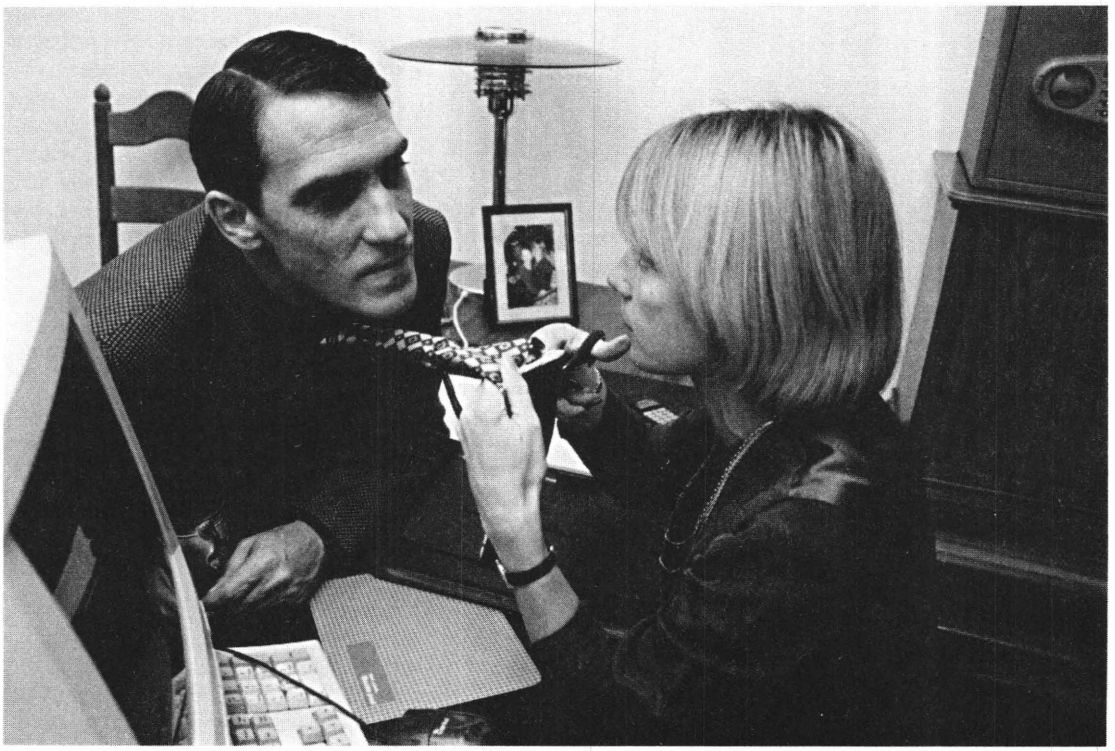
всему, является ее, героини, отцом. Зачем вдруг понадобился неведомый папа двадватидевятилетней барышне, которая собирается замуж и кроме того, как выяснится позже, сама готовится стать матерью, — такой вопрос может возникнуть когда угодно, но только не в канун праздника, имеющего репутацию «семейного».

Впрочем, «семейность» Нового года двойственна. С одной стороны, его принято встречать «в кругу семьи». С другой — совместное празднование Нового года само по себе уже как-то роднит, независимо от кровных уз. На двух этих нотах авторы «Сироты...» и играют, причем одним пальцем. В фильме все одинаково сиротливы и неприкаянны: и безалаберная героиня Настя (Е.Шевченко), обитающая в какой-то голой, словно необжитой избе, и ее простодушный жених Коля (Н.Фоменко), не говоря уже о трех немолодых одиноких мужчинах, которых сорвала с места тоска по домашнему уюту. Бездомность троих «пришельцев» усугублена экзотичностью их профессий, не располагающих к домоседству. Первый «отец» (В.Гафт) — фокусник, все время на гастролях. Второй (Л.Дуров) — космонавт в запасе. Третий (О.Табаков) — корабельный кок с татуировкой на груди и хвостиком на затылке. И если последняя профессия оказывается как нельзя более кстати в новогоднюю ночь (тем более что повар и продукты прихватил), то для оправдания космонавта приходится устраивать «виртуальный» полет в космос, когда все усаживаются в ряд и делают вид, что первая ступень ракеты-носителя отошла. Несчастный же фокусник вообще никак не отыгрывается, хотя немного волшебства в новогоднюю ночь не помешало бы.

«Сирота...» — самая умиротворяющая из нынешних новогодних сказок, поскольку зло в ней отсутствует как класс, а возникающие конфликты сводятся к «борьбе хорошего с лучшим»: недовольство жениха легкомысленной затеей невесты и обилием новоприбывших, а также конкуренция за настоящее отцовство (которым, как обнаружится впоследствии, на самом деле не обладает никто из претендентов). Не с лучшей стороны проявляет себя бывшая сирота Настя, когда встает на сторону незнакомых гостей и обижает преданного Колю, который ради нее бросил родственников, уехал из города и поселился на краю деревни опять же одиноким сиротой. Но Новый год тем и хорош, что всеобщая алкогольная эйфория нивелирует психологические и этические нюансы, и оба конфликта разрешаются сами собой: первый — когда обнаглевший пьяный Коля немного трезвеет и одумывается; второй, наоборот, «путем чоканья и выпивания». После обмена воспоминаниями об утерянном доме и жалобами на несложившуюся жизнь в «отцовской» компании воцаряется полная идиллия, и конкурировавшие друг с другом «папаши» начинают говорить хором и двигаться синхронно.

Совершенно лучезарным образом новогодняя тема сопрягается с темой курортного романа, в результате которого и появилась Настя. Все «отцы» так горячо убеждены в своей подлинности и воспоминания их так сходны (особенно относительно белых парусиновых брюк), что поначалу вырисовывается довольно сомнительный моральный облик Настиной мамы, коллекционировавшей в пансионате «Солнечный» мужчин по имени Павел. К счастью, вскоре выясняется, что дело было в разных пансионатах и три «отца» имеют в виду все-таки разных девушек. Но Настя одна на всех, и каждому из гипотетических отцов она напоминает ту самую девушку Галю — когда, переходя из рук в руки, танцует с ними танго «Скажите, почему...». Забавный обертон: отвлекаясь от этого невинного родственного танца, взгляд камеры падает на «Незнакомку» Крамского на стене — на порочную незнакомку, явно не избегающую случайных знакомств. Затем следует плавный переход к окну, за которым — о чудо! — среди падающих снежинок тихо проплывает красавец белый теплоход. Для полного торжества кича не хватает только надписи в углу открытки: «Сочи (Гагры, Ялта...), 1969. Зачем навек ушли вы от меня?»

Новогоднее единение вроде бы так же мимолетно, как курортный роман. Но выходит, что «Новый год, елка, шампанское» связывают людей как-то основательней и глубже, чем «Сочи, море, пальмы», потому что дарят разновозрастным «сиротам» ощущение дома, столь же приятное, как торт, увенчанный домиком из крема. Думаю, у многих зрителей становится сладко во рту, когда трое «отцов», готовых покровительствовать новой дочурке, задувают свечи вокруг кремового домика и склоняют над ним добрые, заботливые лица.



«Бедная Саша». Крышкин — В. Гаркалин, Маша — В.Глаголева
Фото К.Карташяна

Asti Mondoro и минералка Perrier. Все дело в волшебных пузырьках

«Бедная Саша» Тиграна Кеосаяна предлагает во многом противоположный, авантюрно-иронический вариант самого «домашнего» праздника — когда возвращаешься домой спустя годы отсутствия, открываешь родную дверь без ключа и обнаруживаешь, что твой дом продан и надо смываться: сработала сигнализация. Мягкая ирония судьбы сменилась опасными шутками. Так начинаются новогодние похождения героя — невезучего компьютерного гения Березкина (А.Збруев), выпущенного на неделю из тюрьмы, где он сидит за «справедливое» ограбление банка. Здесь все вертится вокруг денег, вокруг «этих маленьких металлических кружочков, кои я так люблю» (по выражению О.Бендера). В свете финансовой тематики само название фильма становится двусмысленным: двенадцатилетняя героиня Саша — «бедная» именно потому, что богатая. Точнее, дочка богатой мамы (В.Глаголева), настолько занятой своими банковскими делами, что даже в новогоднюю ночь она не может остаться с Сашей. Отчаявшийся наладить семейные отношения ребенок решает прибегнуть к такому радикальному средству, как ограбление маминого банка, и на этом пути знакомится с Березкиным, тоже оставшимся без семьи. В принципе создатели «Бедной Саши» играют на тех же «сиротских» струнах, что и авторы «Сироты казанской», однако по мировоззрению и интонации два фильма разделяют десятки лет и сотни километров.

Несомненно, ценность и редкость «Бедной Саши» в том, что, поднимая скользкий денежный вопрос, фильм не впадает ни в гневную назидательность,

«Бедная Саша». Березкин — А.Збруев

ни в безмятежную благостность, не склонен ни клеймить, ни воспевать «новых русских». На экране устанавливается редко встречающийся в реальности баланс между презрением к богатству и преклонением перед его волшебной властью — так что просмотр может оказаться поучительным и для взрослых. Картина пытается в увлекательной форме воспитать здоровое отношение к деньгам, от которых зависит многое. И потому иметь их надо много, но зависеть от них — глупо. «Надо быть круглым идиотом, чтобы удавиться из-за пяти штук «зеленых» в городе, где крутятся миллиарды», — говорит один из персонажей. Можно, конечно, посочувствовать героям, лишенным свободы выбора и вынужденным употреблять исключительно спонсорские шампанское и минеральную воду, но нелишне также вспомнить в этой связи прошлогоднюю новогоднюю сказку — «Котенка» Ивана Попова, где логотип «Кока-кола» и сам напиток появлялись в кадре чуть ли не чаще самих котов, однако совершенно даром. Пусть уж лучше платят.

В плане драматургии «Бедная Саша» — наиболее полноценный и продуманный из рассматриваемых здесь фильмов как идеологически, так и сюжетно. Диалоги же зачастую действительно остроумны, что немаловажно для фильма, по случаю новогоднего телепоказа воспринимаемого преимущественно на слух. Милая российскому сердцу лагерная романтика использована практически без вульгарности. Изобретенная авторами «феня» не уступает легендарному разговорнику из «Джентльменов удачи» (например, фраза «Заместо бородатого холодильника проканаешь» означает: «Будешь Дедом Морозом»). Незамысловатая, но очень смешная находка — разработанная заключенным Березкиным компьютерная игра «Вор зоны», в которую вся зона и играет. Надо сказать, что изображение тюремных нравов вполне соответствует новогодней потребности в уютной семейной атмосфере: для кого-то и тюрьма, между прочим, дом родной. Конфликт добра и зла последовательно выстроен и драматургически эффективен. По одну сторону баррикад — чувствительный вор Березкин (продолжатель традиций Юрия Деточкина) и семья хрупкой интеллигентной банкирши, по другую — противное «бычье» во главе с отвратительным предателем, бандитом Крышкиным (очень убедительный Валерий Гаркалин, кажется, наконец-то нашел свое истинное амплуа).

Если чего-то и не хватает «Бедной Саше», то прежде всего теплоты и трогательности, если угодно — сентиментальности. С подачи разомлевшей от Вивальди Сашиной гувернантки (О.Волкова) в фильме возникает насмешливый рефрен: «Как люди жили, как тонко чувствовали!» И впрямь, прошедшее время оказывается самой уместной формой для глагола с неактуальным содержанием. Раскованная современная девочка Юля Чернова в роли Саши все делает натурально и органично. Не дается ей, пожалуй, лишь одно — не завуалированное иронией, спонтанное выражение идущих из глубины души чувств (кстати, «Сирота казанская» особенно архаична именно в своей избыточной эмоциональности, «душевности»). Новое поколение предпочитает действовать, а не проливать искренние, но бесполезные слезы, и уж если испытывает чувства, то находит им практическое применение. «А не спеть ли мне песнь о любви, а не выдумать ли новый жанр, попопсовей мотив и стихи и всю жизнь получать гонорар...» — оптимальное соотношение между эмоциями и деньгами выражено в этих словах финальной песни, под которую герой выходит на свободу навстречу своей новой семье, преданно дожидавшейся его целый год.

Предпринятые ехидными авторами попытки утепления эмоционального климата не слишком убедительны: романтическая тема Березкина и спасенной им (не только от финансового краха, но и от верной гибели) банкирши притя-

нута за уши, хотя и довольно мягко. У героя, почти как в «Сироте казанской», есть трафаретное сентиментальное воспоминание сродни курортному — о прогулке на теплоходе по Москва-реке под чтение стихов Есенина с плохо запомнившейся возлюбленной. Оно преследует Березкина весь фильм и сильно смущает женщин, на которых он его примеряет. «Мам, это у него мания такая», — успокаивает и вносит ясность неромантичная представительница нового поколения.

Бывают все-таки на свете вещи, не имеющие отношения к деньгам, но они интересуют в основном маньяков.

«Новогодняя история». Аня — Анна Яновская, Дед Мороз — Леонид Куравлев, Ваня — Антон Колесников

Синефильская горькая. Люди в черном остаются в черном

Под деловым названием «Новогодняя история» Киностудия имени М.Горького в лице режиссера Александра Баранова представляет Новый год как профессиональный праздник — не только для Деда Мороза, но и для кинематографистов. В основе этой сказки лежит желание, которое студия загадала под Новый год, — превратиться в отечественный Голливуд. А в Голливуде нынче в ходу фильмы о пришельцах, и один из самых успешных — «Люди в черном», не в последнюю очередь благодаря чувству юмора его автора Барри Зонненфельда. Картина, по-видимому, произвела неизгладимое впечатление на авторов «Новогодней истории» — такое, что даже маленький бюджет и скромная техническая база не показались препятствием для создания «нашего ответа Зонненфельду».

Горьковским «голливудцам» удалось существенно сэкономить на образах инопланетян, поскольку единственным агентом космического вторжения на мирно готовящуюся к Новому году Землю и главным объектом охоты противокосмических сил является обыкновенный Дед Мороз. В его роли снялся Леонид Куравлев, который двадцать пять лет назад уже играл космического пришельца, явившегося с новогодним визитом, в фильме из «второго эшелона» праздничных телехитов — «Эта веселая планета». Пожалуй, упомянутый малоизвестный фильм — самая тонкая из киноаллюзий, которыми авторы постарались населить «Новогоднюю историю», разыгрывающуюся непосредственно на студии во время съемок праздничного шоу. Ссылки и цитаты разбросаны по фильму небрежно и приблизительно, без осмысленной постмодернистской изобретательности. Эффектная идея забросить персонажей новой истории в старые

фильмы — так что в «Семнадцати мгновениях весны» Куравлев — Дед Мороз встречается лицом к лицу с Куравлевым — Айсманом, не использована в полной мере. Герои то и дело бросают что-нибудь расхожее, вроде: «Коротка кольчужка» или «За державу обидно», но кусочки мозаики не складываются в узор, а плавают в пространстве фильма, как клецки в супе. При том, что сюжет и взаимоотношения героев сами по себе достаточно мозаичны, аморфный цитатный слой, который мог бы послужить связующим фактором, только усугубляет ощущение хаоса и беспорядка.

По общей тональности фильма чувствуется, что для Баранова не прошло даром долгое сотрудничество с продюсером «Новогодней истории» Бахытом Килибаевым, в чьем «Гонгофере» можно обнаружить похожее (только выраженное еще более ярко и выпукло) сочетание фольклорно-сказочных мотивов и постмодерного абсурда, привкус имморализма и релятивизма, легкую шуточную инфернальность действующих лиц. Горьковские «люди в черном» ходят на самом деле в оранжевом — потому что маскируются под сантехников (один из которых — негр). Зато в черное одеты три богатыря — охранники киностудии (Илья Васильевич Муромцев, Дмитрий Никитич Добрынин и Алексей Петрович Попов). Пикантность ситуации в том, что, судя по картотеке международных противокосмических сил, все трое погибли несколько лет назад. Однако зомби-богатыри и даже настоящий Дед Мороз еще не самые колоритные персонажи сказки. За это звание вполне могут побороться живущий на студии мальчик, которого постоянно и тщетно выкидывает на улицу охранник, сумасшедшая «снегурочка» из Макеевки, одержимая мечтой сняться в новогоднем телешоу, и оживленный Дедом Морозом манекен. Случайно сведенные вместе в скудных интерьерах киностудии, они вынуждены изо всех сил имитировать активность и казаться людьми, у которых есть чувства, желания, мотивы и цели.

Время от времени авторы, увлеченные своей довольно холодной игрой в оригинальное освоение кинематографического наследия, вспоминают, по какому поводу они ее, собственно, затеяли, — по поводу Нового года, когда всем хочется чего-то хорошего, доброго, светлого, жизнеутверждающего и искреннего, что не слишком согласуется с пофигизмом мрачноватого чернушного оттенка, просвечивающим сквозь юмористическую чехарду человекообразных фантомов. И тогда в сконструированный эмоционально стерильный мир прокрадываются ноты своеобразного пафоса, не вызывающего большого доверия в силу своей чужеродности. «Почему эти головорезы охраняют ваш русский Голливуд?» — спрашивает американский «человек в черном» у русского и получает возвышенный ответ: «Просто они очень любят кино». Ожившие разнополые манекены очень любят друг друга. Один из зомби и донбасская снегурочка — то же самое. На прощание всех благословляет Дед Мороз, вдруг разразившись речью о том, что не надо лупить сразу из всех стволов, а надо жить с чувством, со вкусом, с радостью. Этот приставной эпилог окончательно стирает грань между искусственным и фальшивым, и новогодняя ночь, начавшаяся в мире иллюзий, благополучно заканчивается в мире имитаций: праздничный сбой в работе фабрики грез привел к производственному браку, сияющая греза обернулась сумбурным мороком, а подвалы и павильоны недавно ожившей студии — безжизненными хоромами Снежной королевы.

Говорить об эстетическом качестве новогодних фильмов — все равно что обсуждать художественные достоинства елочных украшений. Они должны блестеть и радовать глаз, и три перечисленные картины, предназначенные для совсем разного зрителя, с этой задачей, в общем, справляются. Первая сказка подпадает под определение «старая добрая», последняя может расцениваться как «футуристическая», «Бедная Саша» наиболее отвечает ощущению современности (и потому, вероятно, именно она была показана по телевидению в последние часы старого года). Некоторое разнообразие времен и интонаций уже достижение для нашего весьма стандартизованного новогоднего жанра. Остается надеяться, что следующий Новый год порадует еще и разнообразием стилей.

А.КОЛБОВСКИЙ

Час телевизионной провинции

Нескромно цитировать самого себя, но в данном случае, пожалуй, можно сделать исключение. Года полтора назад на страницах «Искусства кино» мне пришлось анализировать два первых года жизни российской общенациональной телевизионной премии ТЭФИ. Поначалу предполагалось, что статуэтку работы Эрнста Неизвестного можно получить только один раз в жизни. «Лет эдак через пять «отэфятся» все более-менее заметные телеперсоны, а новые звезды на ТВ в последнее время зажигаются все реже, — пытался я делать долгосрочный прогноз. — Тогда, возможно, настанет час телевизионной провинции».

Игра в угадайку с сегодняшним телевидением — занятие бесперспективное. Можно определить тенденции, спрогнозировать вектор развития, но почти нереально назвать сроки. Телевидение все более напоминает химическую колбу с помещенным туда катализатором — все процессы, все реакции, все соединения происходят с быстротой непредсказуемой и сопровождаются побочными, нередко взрывоопасными эффектами. «Час телевизионной провинции», наступление которого предсказывалось мною где-то на начало будущего века, уже пришел. Мы этого просто не заметили.

«Зри в корень», режиссер В.Герчиков

Давно ставший кинематографической столицей страны город Сочи привыкает и к титулу столицы телевизионной. Сочинский Открытый российский телефорум «Новому времени — новое телевидение!» обретает все больший вес в телевизионном мире прежде всего благодаря подчеркнутой «антистоличности», заявленной устроителями как программная позиция. Противопоставление, соперничество провинции и столицы оказываются сегодня единственно конструктивным и перспективным занятием, поскольку мирное сосуществование двух телевизионных стихий в нашей стране исторически не сложилось.

Вопрос, которым перво-наперво задаются теоретики и практики ТВ: насколько оно, сегодняшнее, со всеми его безумствами, благоглупостями, непримиримыми противоречиями и противоречивым имиджем, соответствует нашей жизни? Иными словами, такое ли нам нужно телевидение, какое имеем? И если не такое, то какое?

Но вот сочинский телефорум утвердительно ответил еще на один витавший в воздухе и, кажется, самый главный вопрос: правда ли, что у нас не одно, а два телевидения?

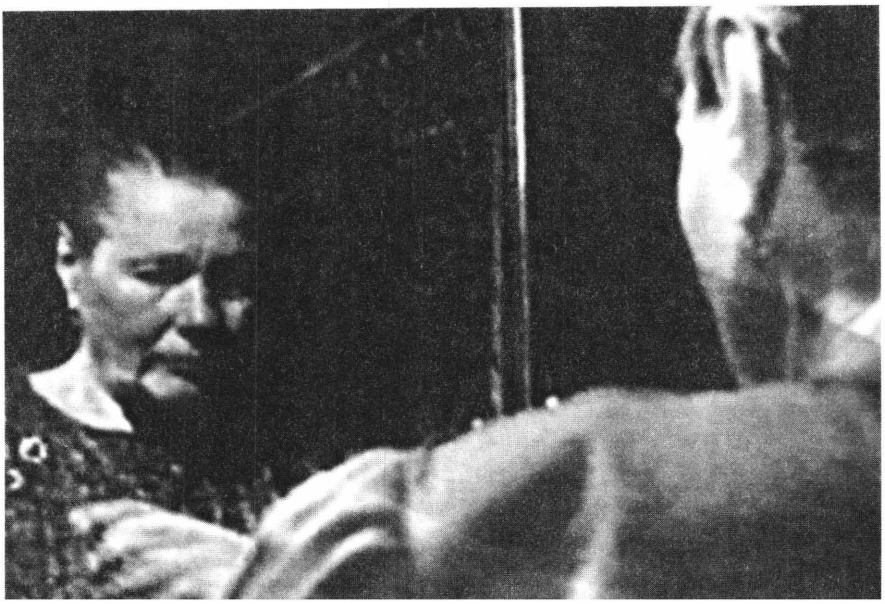
Причем деление на столичное и провинциальное более чем условно. Поскольку столичность как образ мышления и существования, столичность как ритм, как способ организации пространства, как тональность телеповествования вовсе не привилегия московских каналов.

И все-таки сегодня даже далеким от телевизионного закулисья людям видны отличия московского и провинциального стилей. Если говорить о первом, то это очевидное преобладание большой политики, сериалов и игр в самых немыслимых сочетаниях, повышенная громкость, нервная интонация. И еще то почти неуловимое, субъективное, что я назвал бы «кислотным стилем», — неестественная яркость картинки, искусственность изображения, допускающего только ровный, хорошо поставленный свет или виповские, отгороженные от всех и надежно охраняемые суперполитические площадки. Иногда, впрочем, камера выходит на улицу, но и тут все предсказуемо — одни и те же похожие друг на друга, как близнецы-братья, случайные прохожие на Пушкинской площади, старом или новом Арбате...

Что касается провинциального стиля, то он уверенно ассоциируется с неважно поставленным светом, неотредактированностью жизни, корявостью устной речи, преобладанием так называемых «синхронов», где сквозь отчетные выступления чиновников средней руки прорываются монологи обычных людей. Именно монологи, а не случайные фразы, надерганные из лихорадочных уличных рейдов.

В Сочи два телевидения сошлись лицом к лицу. Но поскольку дело происходило не на столичной территории да и численно преобладали не москвичи, а регионалы, эффект подобной встречи оказался неожиданным. В Сочи стали явными многие прежде казавшиеся фантастическими вещи. И прежде всего то очевидное и одновременно невероятное обстоятельство, что именно региональное ТВ с его хилой производственной базой, миллионом проблем и провинциальных комплексов оказалось сегодня реальным телевидением реальных людей. И в этом своем качестве оно интереснее, понятнее, важнее для своего зрителя, поскольку, в отличие от «телевидения Садового кольца», включено в повседневную жизнь.

Одним из лауреатов форума стала программа Владимира Герчикова (Воронеж) «Зри в корень» из цикла «Кучугуры и окрестности». О Герчикове и его цикле уже написано немало статей и рецензий, он лауреат премии ТЭФИ-96. Для нас в данном случае важно, что этот выпуск посвящен телевидению. Точнее — отношению жителей села Кучугуры к телевизионным программам и телевизионным персонажам. Забавный образец социологического исследования, своеобразный сельский рейтинг, в котором на равных соревнуются между собой Якубович, Хрюша, Клинтон и Чубайс (в произношении кучугурской телезрительницы — «Клин» и «Чубай»), Познер, обитатели «Санта-Барбары», Жириновский и главный анекдотчик «Джентльмен-шоу» Олег Филимонов, которого другая уже бабушка по имени вспомнить не может и называет почему-то «этот смешной хохол».



«У моря,
у синего моря...»,
режиссер А.Макушин

Жизнь кучугурцев, как и жизнь всей остальной страны, проходит под аккомпанемент телевизора. Герчиков показал и доказал это. Можно воспринимать «говорящий ящик» как чудо, а можно как чуму XX века, но никуда от него не деться. И люди из «ящика», с одной стороны, мифологизируются, с другой — воспринимаются как неотъемлемая часть повседневного быта. «Кем был бы Пельш, если бы жил в Кучугурах?» — интересуется Герчиков у одной из своих бабуль. «Пастухом, наверно». А другая бабушка долго и мучительно-серьезно молчит, решая, что для нее важнее — корова или телевизор. «Так ведь и это нужно, и это», — в конце концов неуверенно тянет она.

В Сочи Герчиков говорил о вине телевидения перед деревней. И о том еще, что в знак искупления хорошо бы всем телевизионщикам объединиться и восстановить в Кучугурах разрушенную церковь. Я далек от упрощенного стереотипа «испорченный город» и «чистая, непорочная деревня». Да и сами программы телефорума этот тезис опровергали. Но герчиковский пафос в отношении самого ТВ абсолютно понятен. Оно действительно создало не слишком нравственный и достаточно убогий мир со смещенными ценностями и кумирами, недостойными своих зрителей. Оно агрессивно. Оно, наконец, монопольно: в деревне Кучугуры, как и в тысячах других деревень по всей России, останкинскому обязательному ежедневному набору из политических интриг, дешевых страстей, тусовок и эрзац-азарта на игровом телеполе, приправленному тяжеловатой ночной эротикой по-русски, нет альтернативы. И люди все это смотрят. А что им остается?

Именно деревенский материал оказался плацдармом для телевизионной провинции в войне против телевизионной столицы. Именно в деревне сняты лучшие программы телефорума. Не думаю, что это случайное совпадение. В деревне нет телестудий. В отличие от города — столичного ли, областного ли — деревня не причастна к формированию телевизионного стиля, она лишь «телевидит», но не телевещает. Деревенский житель больше подходит на роль «естественного человека», этакого вольтеровского Простодушного, чей взгляд на мир и меняющуюся российскую реальность не искажен посторонними влияниями. К тому же деревня дальше от начальства, и весь комплекс сегодняшних

проблем, будь то проблемы социальные, психологические, экономические, экологические да и любые иные, проявляются тут во всей своей полноте. Но и эмоции здесь сильнее. Человек деревенский для режиссеров телевидения и телевизионного документального кино более открыт и менее закомплексован. Он легче «читается».

В сочинском просмотровом зале шла программа ростовчанина Александра Макушина «У моря, у синего моря...». У солидных, немолодых людей, в том числе и у членов жюри, в глазах стояли слезы. Хотя на экране ничего особо сентиментального не происходило. В маленьком донском хуторе Новониколаевском готовились к празднику, который там отмечают уже несколько лет и который называют «вечером встречи шестидесятников».

Монополия на шестидесятничество так прочно присвоена городской интеллигенцией, что это слово применительно к деревенским жителям кажется странным. Между тем в селе пели те же песни, носили те же прически, в конце концов, мучались теми же проблемами и обманывались теми же иллюзиями, что и в городе. Я не видел более чистого и светлого гимна 60-м, чем этот сделанный совсем молодым человеком (Александру Макушину лет тридцать, не больше) короткий документальный очерк об ожидании праздника. Не о самом празднике. Несколько коротких планов в финале лишь подтверждают ощущение: праздник только повод. Для его участников — вспомнить и ощутить себя молодыми, для авторов — «поймать» у своих героев это ни с чем не сравнимое состояние счастья.

Программа «У моря, у синего моря...» сродни тому, что делал когда-то Алексей Габрилович, вспоминая дворы, футбол, цирк своего детства. Только материал не городской, а деревенский. Только скромнее возможности провинциальной студии, снимающей картину буквально за несколько дней практически из ничего. Даже клипы Макушин создает на подручном материале, виртуозно накладывая фонограммы хитов 60-х на картинки деревенского быта. «Маленькая девочка» Джордже Марьяновича, «Это здорово» Эдиты Пьехи, «Последняя электричка» Владимира Макарова и, конечно, незабываемый шлягер, давший название фильму, в исполнении неведомых японских сестер Пинац, — все это, оказывается, потрясающе вписывается в стиль южнорусской деревни, вне зависимости от того, какое десятилетье на дворе.

В этом фильме, как и в кучугурском цикле В.Герчикова, нет агрессии. Нет традиционных для нынешнего времени жалоб на убогую жизнь. Есть люди, даже в сегодняшних экстремальных обстоятельствах остающиеся людьми.

Другая работа, другая географическая зона, другая тональность. Алексей Погребной из Кирова после «Лешкиного луга», номинировавшегося на «Нику» и ТЭФИ, сделал еще один документальный сериал. Точнее, снял спустя пятнадцать лет продолжение своей старой картины «Деревенская жизнь Владимира и Татьяны». Тогда, в 1982-м, он показал «комсомольско-молодежную» семью, переехавшую в деревню из города. Хотела этого Татьяна, а Владимир, человек сугубо городской, любил ее, хотя и тосковал по городской жизни. А вторая часть фильма началась в сороковой день после неожиданной (в сорок пять лет ночью вдруг остановилось сердце) смерти Владимира.

Фильм А.Погребного, абсолютно частный, камерный, можно назвать «энциклопедией русской деревенской жизни». В трагедии одной семьи режиссер увидел и показал трагедию поколения, трагедию современной деревни в ее советско-колхозном варианте. Но и здесь нет катастрофизма, мрачного апокалипсического кликушества. Есть светлая грусть, есть семья, сохранившая достоинство в недостойных, невыносимых обстоятельствах.

Самое интересное в этом фильме — монтажные стыки. Пятнадцать лет назад документальное кино о деревне снимали с совсем иной интонацией, в ином ритме. Соседство кадров старого фильма с жесткими сегодняшними дает резкое ощущение изменившегося времени. И в главном изменившегося, и в мелочах. И в том еще, как и что люди доверяют телекамере. Думаю, пятнадцать лет назад просто невозможными были бы монологи Татьяны. Искренность и свобода, мужество и гордость прочитываются с экрана, как в открытой книге.

«Капитал»,
режиссер И.Снежинская

Был мир понятный, хотя и нуждавшийся в улучшении. Было ощущение молодости. Были любовь и уверенность, что жить им вместе долго и счастливо, умереть в один день. А осталась могила сорокапятилетнего мужика, умершего в одночасье, как умирают сотни, тысячи других таких же мужиков в деревнях по всей России. Остались посаженные им яблони и сделанная им мебель. Осталось воспоминание о его последней тихой ночи и о том еще, как она проснулась в момент, когда у него остановилось сердце. Остались сны, в которых он к ней приходит и с ней говорит. И все это на пространстве получасового негромкого фильма, состоящего из смонтированных кадров пятнадцатилетней давности и сегодняшних монологов Татьяны. В финале она встает и выходит из комнаты, закрывает за собой дверь. Конец фильма. Конец эпохи.

Мы в Москве почти забыли о существовании такого тележанра, как традиционный очерк-портрет. Просто забыли. Не за ненадобностью — за невозможностью увидеть. Между тем в регионах этот жанр жив и неплохо себя чувствует. В сочинский конкурс попала программа Ирины Снежинской из Екатеринбурга «Капитал», посвященная сельскому кузнецу Александру Лысякову. Огромный седобородый мужик, весьма похожий на Карла Маркса, не только подковывающий лошадей, но и сам крепко подкованный по части товарно-денежных отношений, колоритный, разговорчивый до болтливости и невероятно обаятельный. Забавно рассуждающий о кино и телевидении («Раньше кино с «заводилкой» специальной было, и при этом был Чаплин. А сейчас бетакамы, а артиста ни одного нет... Кроме меня») да и вообще обо всем на свете, но делающий под аккомпанемент бесконечной болтовни прекрасные вещи. Разумеется, такие люди были и будут всегда. Но работа И.Снежинской, сделанная на свободном дыхании, легко, весело, самоценна и как произведение не только кузнечного, но и телевизионного искусства. Как констатация изменений, которые претерпел традиционный жанр телепортрета. Во времена антипафосности портрет пишется уж никак не масляными красками. Сегодня в нем ценятся ирония, максимальное самовыражение героя при минимальном авторском комментарии.

Ну и, разумеется, неожиданные авторские ходы, ставящие героя в экстремальные, неожиданные обстоятельства.

Герой режиссера Юрия Мингалева (Сургут) — оленевод Данила, абориген ханты, — полная противоположность уральскому кузнецу Лысякову. Нетороплив, говорит не так быстро и не так складно. А материал потрясающий: языческие обряды, быт древнего народа, сохранившийся через века, революции, через все наши социализмы и капитализмы. И снята программа «Хозяин тайги» замечательно — не случайно она отмечена в операторской номинации. Но «открыть» героя Мингалеву удается с помощью простого, но абсолютно современного, невозможного еще десяток лет назад приема. Данила много говорит о враждебности естественного человека современной цивилизации. И телевидение находит единственно возможное средство обострить ситуацию. Герою справляют загранпаспорт и отправляют в европейское турне — Германия, Голландия, Париж...

Дальше начинается самое интересное. Данила вовсе не выглядит смешным, наивным или подавленным на фоне Эйфелевой башни, амстердамских каналов и других прелестей европейской цивилизации. Ведет себя естественно и достойно. Но уже через неделю его тянет домой. И вот уже в тайге у костра он рассказывает другу о стоящей посреди огромного красивого и чистого города Эйфелевой «вышке».

Эту портретную галерею можно продолжать бесконечно. Портрет, как и проблемное расследование, — самое доступное для журналистов местных студий. Но в недавние еще времена даже лучшие фильмы и программы-портреты чаще всего «проскакивали» мимо внимания аудитории. У жанра была испорченная репутация — он связывался с официозом, с бесконечной «раскруткой» героев труда, сталеваров и комбайнеров. Потом наступила пауза, а сейчас без социального заказа портрет снова воспринимается свежо и легко. Впрочем, не без участия авторов с их «приманками», рассчитанными не только и не столько на раскрытие героя, сколько на разрушение зрительского стереотипа.

Такие программы сегодня не увидишь на центральных телеканалах. Само слово «публицистика» изгоняется из анонсов: считается, что она — вчерашний день ТВ. Публицистика, авторский стиль и авторский взгляд не вписываются в усредненное, обезличенное телевидение, где ярче всех «светятся» звезды, надевшие самые пестрые костюмы. Не один и не два раза в Сочи задавали вопрос: «Почему вы не предлагаете свои программы центральным каналам?» «Предлагаем, — всякий раз отвечали регионалы. — И нам никто не отказывает. Просто говорят: «Платите и покупайте эфир». У маленьких местных студий таких денег просто нет».

Мне приходилось уже писать о ненормальности самого термина «центральное телевидение». Уйдя из названия самой крупной в стране вещающей организации, он остался как понятие, характеризующее соотношение столичного ТВ и всей остальной России. Психология «центральности», сохранившаяся со времен идеологического отдела ЦК КПСС, ущербна. Смешно представить, скажем, центральное телевидение США: телевещание там предельно децентрализовано, и каждый крупный город имеет выход на общенациональную аудиторию.

Другое дело: чем меньше страна, тем больший объем вещания сосредоточен в столицах. Но нам ли с нашими автономиями, с городами-миллионерами, с гигантскими расстояниями, с европейским Западом и азиатским Востоком стремиться к концентрации телевидения в одной географической точке? И не в наших ли общенациональных интересах обеспечить всем максимальный доступ в эфир?

Что касается дежурных аргументов о низком качестве регионального ТВ, то в Сочи они опровергнуты начисто. Известен тезис Всеволода Вильчека, находящего огромным и непреодолимым разрыв в качестве центральных и региональных передач: «Недавно мне дали задание найти двадцать провинциальных программ, которые могло бы купить ОРТ. Но я не смог. Весь творческий потенциал из провинции высосала Москва»[1].

[1] См «Огонек», 1997, № 44

«Деревенская жизнь Владимира и Татьяны», режиссер А.Погребной

Разумеется, если под «творческим потенциалом» подразумевать звезд, перебравшихся в Москву из Санкт-Петербурга, Самары, Новосибирска, Ростова-на-Дону, Элисты, то тут Вильчек прав. В Сочи был очевиден кризис ведущих, которые в подавляющем большинстве работают под московских прототипов, будь то Киселев, Познер или Угольников. Равно как и кризис развлекательных и информационных жанров — отборочная комиссия с трудом собирала программу в этих номинациях, в соревнованиях ток-шоу и клипов. В регионах пытаются делать то, чем сильна Москва, но копии выходят бледнее оригинала. Хотя и здесь случаются исключения. На телефоруме отмечены и награждены Александр Резонтов из Нижнего Новгорода («Новости с Александром Резонтовым»), Наталья Абола из Риги («Шок-шоу»), Дмитрий Нагиев и Сергей Рост из Санкт-Петербурга («Осторожно, модерн!» и «Однажды вечером»). Впрочем, ни один из этих городов провинциальным не назовешь. Что еще раз подтверждает: информационное и развлекательное ТВ по силам большим студиям крупных мегаполисов. По крайней мере, в ближайшие годы.

Зато авторские программы, требующие не столько крупных капиталовложений, сколько пристальной неторопливой работы, концентрации на одной частной теме или на характере одного человека, журналистам провинциальных студий удаются. Именно поэтому среди представленных на телефорум программ (как член отборочной комиссии я посмотрел более сотни) много портретов, локальных исследований, концентрирующих внимание на одной частной проблеме.

В Сочи не попали многочисленные антиспидовские, антинаркотические, антиалкогольные, экологические программы — при очевидной актуальности проблем они не «дотягивали» по исполнению. Да и места в сочинском экспрессе ограничены — будь моя воля, добавил бы десяток названий в авторско-публицистическую номинацию. Пока же из этого ряда на телефорум пробилась программа «Ловушка» из Барнаула. Вполне традиционное по форме журналистское расследование посвящено вещам чудовищным и к тому же малоизвестным. В Горном Алтае есть район, над которым у стартующих с Байконура космических ракет отделяется вторая ступень. Результат: загадочные заболевания,

седеющие в пятнадцать лет подростки, цепь странных неожиданных смертей и еще проблема так называемых «желтых детей». В местном роддоме рождаются дети с пожелтевшей кожей, причем по инструкциям райздравотдела их отказываются диагностировать.

Очевидно, что все это связано с ракетно-космической деятельностью. Космическая программа государства на небольшом пятачке российской территории вступает в противоречие с жизненными интересами людей. Но очевидно и другое. Космическая программа касается не только живущих в алтайском селе Анисимово или неподалеку от него. И информация о цене побед в космосе, собранная маленькой провинциальной телекомпанией, должна быть общедоступной. Равно как и многие другие исследования и расследования провинциальных тележурналистов.

Необходим механизм экстренного выхода в национальный эфир из любой точки страны. Для начала, возможно, выделение гарантированного еженедельного временно́го отрезка в программе государственного ТВ. Пусть это будет 20 — 30 минут в неделю. Причем решать, чем заполнять их, должны не московские вещатели, а само сообщество региональных телепроизводителей.

Противостояние столицы и провинции чуть ли не каждый день рождает новые проблемы. На войне, как на войне. Каждая сторона заинтересована в завоевании территории противника. Именно поэтому регионалы используют свои козыри и «перекрывают» наиболее ненавистные столичные программы. Именно поэтому московские каналы с такой активностью расширяют зоны влияния и экспансию в регионы, создают общероссийские сети, уверенно чувствуют себя на рынке телепродукции, продавая даже по грошовым ценам свои программы, лишь бы застолбить место, огородить «свою территорию».

Война идет, и она будет продолжаться. Скорее всего, успех будет сопутствовать то одной, то другой стороне. Результатом должно стать сложившееся оптимальное сочетание интересов обеих сторон и третьей, самой главной, — зрителя.

Но это наверняка случится нескоро. В ближайшее время технологическая революция должна здорово перемешать карты на телевизионном рынке. Цифровое ТВ, система платы за выборочный просмотр тех или иных каналов и конкретных программ, многочисленные формы интерактивного ТВ — очевидно, что при таком раскладе понятия «столица» и «провинция» применительно к телевидению изменятся кардинально.

Хотя, с другой стороны, вряд ли исчезнет интерес к традиционным жанрам телевидения. Информация будет всегда, пусть и в непредсказуемых компьютерно-интерактивных формах. И развлекать телевидение будет всегда. И пытаться объяснять человеку что-то важное, касающееся его жизни, его взаимоотношений с другими людьми и с миром...

Московско-региональные телеспоры, видимо, войдут в новую фазу. Но ключи к эфиру — общенациональному, общедоступному — будут получать все новые и новые хозяева. Провинция обрела силу, голос и вполне в состоянии сделать так, чтобы ее услышали и увидели все. Придется ли ей перекрикивать столицу или все обойдется спокойным цивилизованным разговором — это уже зависит от телевизионного сообщества, которое пока еще идет по тропе войны.

Н.ЗОРКАЯ — Е.СТИШОВА

Sine ira et studio

Реквием старому кино

Заметным событием XX Московского международного кинофестиваля была ретроспектива «25 шедевров советского кино», проведенная в рамках Кинофорума стран СНГ и Балтии. Куратор программы доктор искусствоведения, критик Нея Зоркая в интервью «Искусству кино» сказала, что труднее всего было найти принцип селекции: отбор должен был быть объективным, точнее — политкорректным, так как в отборе участвовали фильмы всех республик бывшего СССР, независимо от того, являются ли они членами Содружества Независимых Государств. Родилась идея собрать программу из тех картин — лауреатов Всесоюзных кинофестивалей, которые по разным причинам в свое время не получили широкого международного резонанса. Как известно, Всесоюзные фестивали существовали в течение трех десятилетий — с 1958-го по 1988 год (с редкими перерывами) и путешествовали из одной республиканской столицы в другую, чем достигался широкий обзор советского кино в целом.

Елена Стишова. Решение смелое, чтобы не сказать рискованное. Есть повод усомниться в репрезентативности киносмотров, которые проводились с большой помпой, но под неусыпным контролем сверху. Конъюнктура обычно побеждала художество. В 1966 году на ВКФ в Киеве режиссеры-конкурсанты ездили на киностудию тайком смотреть «Родник для жаждущих» Юрия Ильенко — запрещенный, оболганный и положенный на полку. Помню, как покойный Витас Жалакявичюс плакал после просмотра...

Нея Зоркая. Ну, зачем же так прямолинейно! Последнее десятилетие, нами прожитое, дает возможность судить о прошлом объективно, sine ira et studio, как говорили римляне. Конечно, каждый из нас помнит, а многие (большинство!) познали на собственной шкуре гнет, патронаж, цензурную слежку со стороны советских верхов. И Всесоюзный кинофестиваль под эгидой Госкино СССР тоже с разных сторон просвечивался. Но... потому ли, что именно этот фестиваль был «расконцентрирован» территориально, потому ли, что центральная власть здесь натыкалась на местную и шел тайный бой республик с Москвой, а главное, вероятно, благодаря стойкому внутреннему сопротивлению жюри, всегда состоявшему из художников высшего ранга, благодаря общественному мнению, прессе (как это ни странно!) итоги фестивалей — «пальмарес», — как правило, были художественными, а не конъюнктурными. В этом мы убедились в процессе отбора ретроспективы «25 шедевров».

Е.Стишова. Так что бум советского кино в стране — не только ностальгия по старым добрым временам? Это еще и голос в поддержку хорошего кино?

Н.Зоркая. Ностальгия, конечно же, имеет место. «Что пройдет, то будет мило...» Но взлетевший рейтинг кино тоталитарной эпохи в эпоху посттоталитарную вырос не на скудных эмоциях пенсионеров, у которых все в прошлом — и любовь, и мечты. Работоспособное население тоже смотрит телевизор. Интерес к

«Выстрел на перевале Караш». Бахтыгул — С.Чокморов

нашему старому кино растет и на Западе. И его не объяснишь, не разгадаешь, оставаясь в рамках ностальгической концепции. Помимо социальных эмоций есть еще эмоции нравственные и эстетические.

Е.Стишова. Вот и я твержу, что главная причина успеха старого кино не в ностальгии и даже не в принудительном выборе, а в новой рецепции. Наше восприятие освободилось от навязываемой ему идеологической установки. Мы увидели наше кино будто впервые...

Н.Зоркая. ...и оказалось, что носителями официозной идеологии были лишь фильмы так называемого госзаказа, обеспеченные тысячным тиражом, всесоюзной премьерой, зеленой улицей по всему пути следования. Они, по-своему небезынтересные, остались в своем времени. И хорошо. А картины, которые сегодня мы открываем заново, в частности те, что вошли в ретроспективу, были порождены, как выясняется, нравственным сопротивлением художников соцзаказу (точнее — партзаказу), были вне деятельности по обслуживанию режима. Фронт скрытого сопротивления — что сегодня тоже очевидно — был гораздо шире, чем принято полагать. Он не исчерпывается полкой. Не сводится к именам Тарковского или Параджанова.

Е.Стишова. Стало быть, можно говорить о кинематографе, который искал и находил внеидеологическую нишу в социалистической действительности. Что же такое феномен советского кино? Как он рисуется сегодня неангажированному реципиенту?

Н.Зоркая. Совершенно очевидно, что этот феномен не равен соцреализму с его народностью, партийностью и классовостью. Правда, необходимо учитывать, что речь идет о киноискусстве оттепели и застоя, когда уже свершился тектонический сдвиг, убравший с экрана «развитой сталинизм» парчово-золотых 30-х. Это кино после «Журавлей», «Баллады о солдате», «Иванова детства». Советский режим уже на издохе, исторически обречен...

Е.Стишова. И последние его кровавые аккорды — захват Чехословакии, психушки, высылка диссидентов, исход «по еврейской визе», Афганистан... Вот фон, на котором проходили эти ежегодные всесоюзные праздники кино и манифестации дружбы народов.

Н.Зоркая. Все так. И тем не менее, когда обращаешься к конкретному материалу, видишь нечто неожиданное. Общее впечатление от программы такое, будто картины эти делались вовсе не под цензурным гнетом. Возьмите примеры наугад — скажем, «Афоню», «Калину красную», «Голубые горы...». Это же, если хотите, антисоветские фильмы. А «Ожерелье для моей любимой» и «Лесная песня...»? Где тут «жизнь в ее революционном развитии» — так формулировался главный постулат соцреализма? Где «пропаганда советского образа жизни»? Нет, это не идеологическое, а экзистенциальное кино...

Е.Стишова. ...виртуозно владеющее языком иносказаний — эзоповым языком.

Богатое эстетически, что на фоне сегодняшней скудости прямо-таки бросается в глаза.

Н.Зоркая. Но эзопов язык надо трактовать не только как фигу в кармане. У «советского Эзопа» очень широкий спектр. Само умолчание, игнорирование политических мотивов при разработке сюжета (скажем, семейного, любовного) было «значимым отсутствием», если пользоваться терминологией структуралистов. Волей-неволей верный всеобъемлющим чеховским принципам, артистической технике системы Станиславского, советский фильм оперировал богатыми, тонкими подтекстами: предположим, говорилось о производственном плане, а читалось с экрана совсем иное, человеческое. В подцензурные времена даже экранизация классики была одной из распространенных стратегий — скрытой оппозиции официозу. Не забудем и то, что многонациональное советское кино опиралось на фольклорную основу, черпало из этого источника, пользовалось народной тропикой, которая вся и есть иносказание. Недаром официоз так недоверчиво относился к сказке — начальство боялось аллюзий, опасных афоризмов и хлестких поговорок, которыми насыщен язык народного творчества.

Е.Стишова. Киевский критик Людмила Лемешева, представляя картину Юрия Ильенко «Лесная песня. Мавка», напомнила: украинскую поэтическую школу запретили партийным постановлением! Параджановские «Тени забытых предков», где жизнь была представлена как мистическая тайна, пробовали объявить цветным этнографическим очерком...

Н.Зоркая. Опора на фольклорную основу — никакой не этнографизм. Это открытие новых эстетических миров, новых для экрана — детища технического века — типов мимезиса, глубинных ментальных структур. Мировое кино и сегодня тоскует по таким открытиям. С чем связан острый интерес к новому иранскому кино, как не с тайной ностальгией по «человеческому, слишком человеческому», утраченному в культуре постмодерна?

Е.Стишова. Любопытно, что подобные открытия происходили на протяжении всей достаточно долгой истории многонационального советского кино. Не только в 20-е и 30-е годы, когда новая цивилизация только-только складывалась, но и в середине 60-х. Именно в это время возникло новое кино в Средней Азии, представленное в ретроспективе «Небом нашего детства» Толомуша Океева и «Выстрелом на перевале Караш» Болота Шамшиева. Обе картины — шедевры без всякого преувеличения. И кинематографический мир это понял, едва они появились на фестивальных орбитах. Мне запомнился еще по прессе тех лет ответ Океева на вопрос западного интервьюера. Тот его спрашивает, где, мол, вы были до сих пор? А Толомуш ему гордо так отвечает: «В стратегическом резерве!» Так и вышло!

Если бы не страхи власти, боявшейся выпустить джинна из бутылки, среднеазиатское кино уже в ту пору прозвучало бы в мире не менее сенсационно, чем недавно кино Китая, Тайваня или Гонконга. Но сегодня, похоже, у нас нет никакого «стратегического резерва». Наше новое кино едва ли не осознанно озабочено тем, как бы поскорее забыть все, что было до него.

Н.Зоркая. «Небо нашего детства» смотрится как эпическая поэма о вечной степи, воплощенная в простой истории маленького киргиза, приехавшего на летние каникулы к родителям на горное пастбище.

Через четверть века Никита Михалков в «Урге», на том технологическом витке отечественного кино, о котором Окееву в пору «Неба нашего детства» невозможно было и мечтать (истмен-колор, национальные одежды в исполнении парижских haute couture), заново откроет и блистательно обработает сходный материал. Но за кем честь первооткрытия?

Пересматривать картину Шамшиева «Выстрел на перевале Караш» было праздником. Как при самых скромных технических возможностях в этом «бедном» черно-белом фильме достигался пластический эффект огромной панорамы? На фоне словно бы космического пейзажа мощных гор, таинственных перевалов, смертельных обрывов, опасных троп — фигура героя поистине с большой буквы, лицо редкостной и неотразимой мужской красоты: молодой Суйменкул Чокморов.

Вспоминаю популярную ныне идею, гуляющую на разных симпозиумах у нас и за рубежом: дескать, протагонист советского кино и 60-х, в частности,

есть «прозрачный человек», то есть плоскостной чертеж, вообще без содержания, без наполнения. Это Бахтыгул у Чокморова — «прозрачный»? Объемный! Огромный! Что там Юл Бриннер со свои имиджем «ксеноса», таинственного восточного пришельца!

Но самое, видимо, удивительное: альянс эпического, героического, я даже сказала бы, трансцендентного (финал фильма, где Бахтыгул поднимается к снежным вершинам, словно к храму, осуществляя свою месть) с глубоко человечным, трогательным, интимным: бедная сакля, прилепившаяся к горе, нищая утварь и десятки туго заплетенных косичек на головке у маленькой дочки, тревожный взор красавицы жены. Можно было бы снять чисто социальный сюжет, этакие «бай и батрак». А получилось противостояние благородного героя плотоядной низости власть предержащих. Мир равнины и высокий мир гор.

Е.Стишова. Эти миры уже не существуют? Или утрачен, забыт язык их описания? Ведь язык — самодовлеющая субстанция, не функция бытия, а само бытие. Язык сотворяет мир!

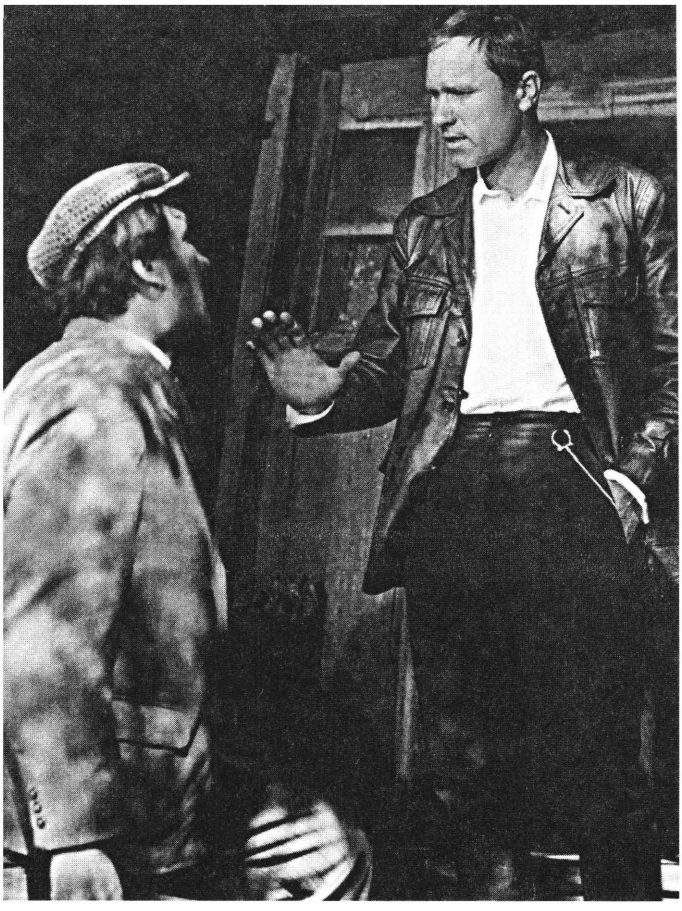
Н.Зоркая. Не соглашусь, что язык совсем утрачен, забыт. Разве не на этом языке говорят в «Кавказском пленнике»? Разумеется, не в том дивертисменте, где на пикнике жарят шашлык и Меньшиков пляшет лезгинку, а в голубых горных хребтах Павла Лебешева, в картине бывшей грозной крепости, ныне какого-то торгового центра из киосков и лавок — современный Кавказ. Да и аул сделан здорово...

Е.Стишова. Этот мир искусно стилизован.

Н.Зоркая. Но лучше стилизация, чем клиповая или компьютерная эстетика. Как писал Бродский, «ворюга мне милей, чем кровопийца». Так или иначе — культурный слой.

Е.Стишова. Все равно почва здесь не дышит. Постмодернистская поэтика вообще не претендует на то, чтобы быть «второй реальностью» или сверхреальностью. А в нас все еще живет прежний, классический запрос к кинематографу как к универсальному способу получить ответы, советы, утолить духовную жажду, познать самого себя, стереть случайные

«Афоня».
Афоня — Л.Куравлев



«Калина красная».
Егор Прокудин —
В.Шукшин

«Лесная песня.
Мавка».
Мавка — Л.Ефименко

черты и поверить, что мир прекрасен. Кино было для нас религией, конфессией, а когда произошел обрыв и оно перестало играть эти замещающие роли, мы попали в зону внутреннего конфликта. С одной стороны, призываем «новое кино», рассуждаем о новом киноязыке, с другой — подсознательно ждем от фильма потрясений, откровений... Как прежде. А их нет и не будет, мне кажется. В том смысле, который мы традиционно имеем в виду. Парадокс в том, что в безбожные тоталитарные времена, когда показать на экране храм было большой смелостью, наше кино сохраняло религиозный дискурс, воплощенный не в слове, но в неподцензурном эфирном слое. А новые времена с этим тайным дискурсом покончили. Православие стало едва ли не государственной религией, массы воцерковляются, а в обществе торжествует маловерие и неверие, в новом кино — агностицизм. При том, что церковная атрибутика вошла в лексикон перестроечно-постперестроечного экрана. У Хуциева, к примеру, вы не найдете ни единого образа или знака, который можно было бы интерпретировать как конфессиональный. И тем не менее его искусство насквозь религиозно, оно пронизано духовным трепетом веры, его мир — это возвышенный мир нравственного идеала.

Н.Зоркая. Хуциев — — замечательный режиссер, милостью Божьей кинематографист, в своих главных творениях он, на мой взгляд, может служить абсолютным примером того «замещения», которое впервые было описано Н.А.Бердяевым в его сегодня столь часто поминаемом эпохальном труде «Истоки и смысл русского коммунизма». Речь идет о том, что коммунизм есть секуляризированная форма православия. Да, это так. Но у Хуциева нет ни покровов, ни иносказаний. Его храм — это мавзолей города, где духовным центром является «Застава Ильича» (кстати, бывшая Рогожская застава, территория старообрядчества), священство — печатающие шаг часовые. Это недвусмысленно ясная религия ленинизма, увы! Камень в него, конечно, не брошу, многие из нас мыслили так. В той же «Заставе...» безупречны нравственные ценности молодых героев, и даже при всех отчаянных попытках протагониста Сергея защитить официальные идеалы эпохи («картошку», «Интернационал» и пр.) беспокойство, тоска и ощущение некоего неблагополучия не уходят из атмосферы кадра.

Есть иные примеры истинно религиозного, более того — христианского, искусства, себя таковым не называвшего и даже, возможно, таковым себя и не считавшего, но говорившего о Боге без слов. В этом вы, конечно, абсолютно правы. Сразу и в первую очередь назову «Калину красную».

Е.Стишова. И все-таки кинематограф Хуциева одухотворен верой не в кумира и даже не в идею, а в мировую гармонию и высшую справедливость. Это звучит выспренне, но не нахожу иных слов, чтобы обозначить глубоко интимный внутренний жест, выражающий строй души художника, ее стихийный теизм. Обратите внимание, что в фильмах, где вожди появлялись в качестве героев, религиозный дух не живет, даже если картина сделана в жанре жития.

Хуциев породил особый тип киногении, как бы сотканный из света. Я вспомнила его, потому что он — ключевая фигура кинематографа 60-х. Он разработал поэтический язык, на котором советское кино долгое время общалось со зрителем. Это язык любви и доверия к жизни. В ретроспективе было немало картин, где именно эта интонация быда доминантной. Для современного агностика подобное мирочувствие не то чтобы странно — неприемлемо. Оно раздражает, представляется инфальтильным, наивным и, конечно же, конформистским. Такой взгляд выдает себя за новаторский и объективный. На самом деле это разрушение под маской анализа. Агностик по определению не может ощутить этические ценности старого кино. И третирует его героя как «прозрачного», как одушевленную функцию уродливого социума. Поэтика же вообще всерьез не рассматривается. Мол, примитив, что о нем говорить. Между тем, то была целостная система высказывания. Ведь в сущности старое кино из-под глыб рассказало — криком или шепотом — обо всем, что с нами происходило. В обход запретных зон и минных полей. Как это удавалось — тут всякий раз индивидуальный сюжет. Валерий Фомин, наш главный специалист по травле кинематографистов, и Ирина Сергиевская, редактор «Калины красной», представляя картину, свидетельствовали: категорические поправки были выставлены буквально по всем эпизодам. А Георгий Данелия весело изумлялся, как без суч-

ка без задоринки проходил «Афоня». Режиссеру повезло: «Афоню» числили в графе «отдельные недостатки», закрыв глаза на убойную социальную критику, упакованную в одежки вроде бы невинной комедии. А ведь Данелия нарушил конвенцию и показал до боли знакомого люмпена-сантехника в то время, как власти еще упорно вешали лапшу на уши по поводу исторической роли «гегемона». Недаром «Афоня» — самая кассовая картина Данелии. Это выворотка утопии, подобная комедийным гротескам Гайдая.

А «Допрос» — первая советская картина о мафии? Сквозь препоны и рогатки цензуры ее провел сам Гейдар Алиев, возглавлявший в тот момент в Азербайджане партию и государство. С его стороны то был рисковый ход в политической игре, а на экраны страны вышла картина, подтвердившая общие умонастроения: да, не все в порядке в королевстве Датском... «Допрос» интересно сопоставить с «Шизофренией». Вот наглядная иллюстрация полярных установок старого и нового кино. В первом случае содержательный пафос теснит жанр, во втором — жанр подчиняет себе содержание и деформирует его.

Короче, к чему я клоню? К тому, что советское кино, начиная с оттепели и кончая застоем, отрефлексировало главные сюжеты жизни общества, о которых молчал официоз. Рубежным фильмом между застоем и перестройкой стал гротеск «Голубые горы...» Эльдара Шенгелая. Как вы помните, в финале здание издательства обрушивалось, но эта прозрачная метафора даже начальство уже не пугала, всем было ясно, что не сегодня завтра что-то подобное произойдет наяву.

И об исковерканных судьбах, о душевных драмах старое кино поведало, хотя и не ставило вопрос «кто виноват?». Это стало главной темой перестроечного кино. И, на мой взгляд, его бедой. Ибо увело его в сторону социального обличительства, смелости задним числом.

Н.Зоркая. О драме души... В этом смысле законно оказавшаяся в центре ретроспективы «Калина красная» — самый убедительный и благородный пример. История героя — это путь человека от вины к раскаянию и расплате. Сам Шукшин говорил: «...за все придется платить. Платить страшно. Еще и об этом «Калина красная».

Конечно, надвигающаяся на Егора «малина» — лишь медиум судьбы. Прокудин живет в мире богооставленности; руины церквей, затопленная и осквернённая белая колокольня, часто вплывающая в кадр (в чем некоторые критики усмотрели примету «национал-патриотизма»), — не только реальная натура города Белозерска, где снималась картина. Это речь, это дискурс богооставленной, взорвавшей храмы большевистской России. Как и все эти красные полотнища и тряпки, плакаты, лозунги, транспаранты с изречениями — густая и яркая советская эмблематика, объединяющая в фильме колонию — тюрьму и волю — изуродованный совком милый северный город с дощатыми настилами, убогой толпой, плюшевой пропыленной роскошью ресторана и парадом монстров в «бардельеро». Пока сами мы жили среди красных тряпок, мы не обращали на этот ряд «Калины...» внимания, считая его просто «средой обитания». Сегодня насыщенность «советским» бросается в глаза. Ирина Сергиевская рассказала, как на съемках жадно ловил «советскость» Шукшин. Сейчас изобразительный ряд города смотрится как предвестие соц-арта.

Но, конечно, язык и смысл великого фильма «Калина красная» далеко этим не исчерпывается. Мне уже приходилось писать, что структура его являет собой некий троп, то есть двуплановость, когда одновременно, нераздельно и слитно реализуются сразу оба значения: и буквальное, и иносказательное. В повести о воре, освобожденном из тюрьмы и убитом былыми товарищами, читается иная трагедия — трагедия отпадения, в ней поставлены конечные вопросы бытия человеческого: о долге, о вере и безверии, о жизни и смерти. Язык картины полон христианских символов, пусть даже автор об этой символике специально не думал: рыба (символ Христа), птицы белые и птицы черные... Здесь уже не эзопов язык, а, скорее, система вынужденных и, возможно, добровольных умолчаний. И ныне, уже без помощи Эзопа, можно сказать, что перед нами произведение религиозного искусства, восходящее в дальнем своем истоке к евангельскому сюжету благоразумного разбойника.

Но то, что в «Калине красной» резко и сконцентрированно, рассеянно сквозит в целом ряде современных ей картин, в том числе и нашей фестивальной

выборки. Глубокой жалостью и сердечным сочувствием к людям, к человеку, как бы мал он ни был, проникнут и армянский «Треугольник» Генриха Маляна с его рассказом о пятерых кузнецах из жалкой окраинной кузницы, отнюдь не «героях труда». Каждая из судеб сломлена, исковеркана нищетой и войной. Война — то было разрешенное цензурой зло и источник страданий.

Вы говорите, что существовал сложившийся язык советского кино. Несомненно! И как жаль, что его «стратегические резервы» (еще раз вспомним удачную шутку Океева) не только не пущены в ход, но задвинуты в дальний ангар.

Однако вывести единый, общий дискурс советского кино — на формальном, на эстетическом уровне — непосильно трудно. Следует обратиться к мировоззрению, к миросозерцанию. Опять-таки к религиозной, пусть и претворенной, традиции — к духу.

Е.Стишова. Убедиться в том, что многие фильмы не утратили своей суггестивности, больше того, что в них обнаружились новые источники энергии, которые мы раньше не замечали по идеологической слепоте, было для меня личным событием, маленьким праздником сердца, как говорили в старину. И тем не менее вектор победы добра, свойственный старому кино — ведь на нынешнем «злом» фоне пресловутый гуманизм прошлого просто выпирает, — этот вектор был порожден не только осознанным мировоззрением художников, не только христианской традицией, проникшей в толщу советской культуры из культуры русской, но еще и целенаправленно культивировался в пропагандистских целях жесткими официозными установками на «социальный оптимизм». Запрещался показ «теневых сторон жизни» и, соответственно, негативных сторон личности.

Н.Зоркая. Касалось это нашей лучшей в мире социалистической действительности без изъянов. Для показа зла нужен был растленный мир Эльсинора («Дания-тюрьма»), для негодяя годился штурмбанфюрер или полицай, не говоря о «тлетворном влиянии Запада». Но что делать, таковы были изначальные условия игры. И многие мастера умели даже это обернуть в свою пользу, по-эзоповски перевернуть.

Е.Стишова. Нет, дело, мне кажется, глубже, если быть, как мы обещали, беспристрастными. Идеология исторического оптимизма во что бы то ни стало была всеобъемлющей, проникала в поры. И вслед за погибшим Гамлетом должен был явиться светлый Фортинбрас, а полицай висел в позорной петле в сортире. Отрицательный герой везде, тотально — от Лопе де Вега до Ануя — существовал для того, чтобы его разоблачил и победил положительный.

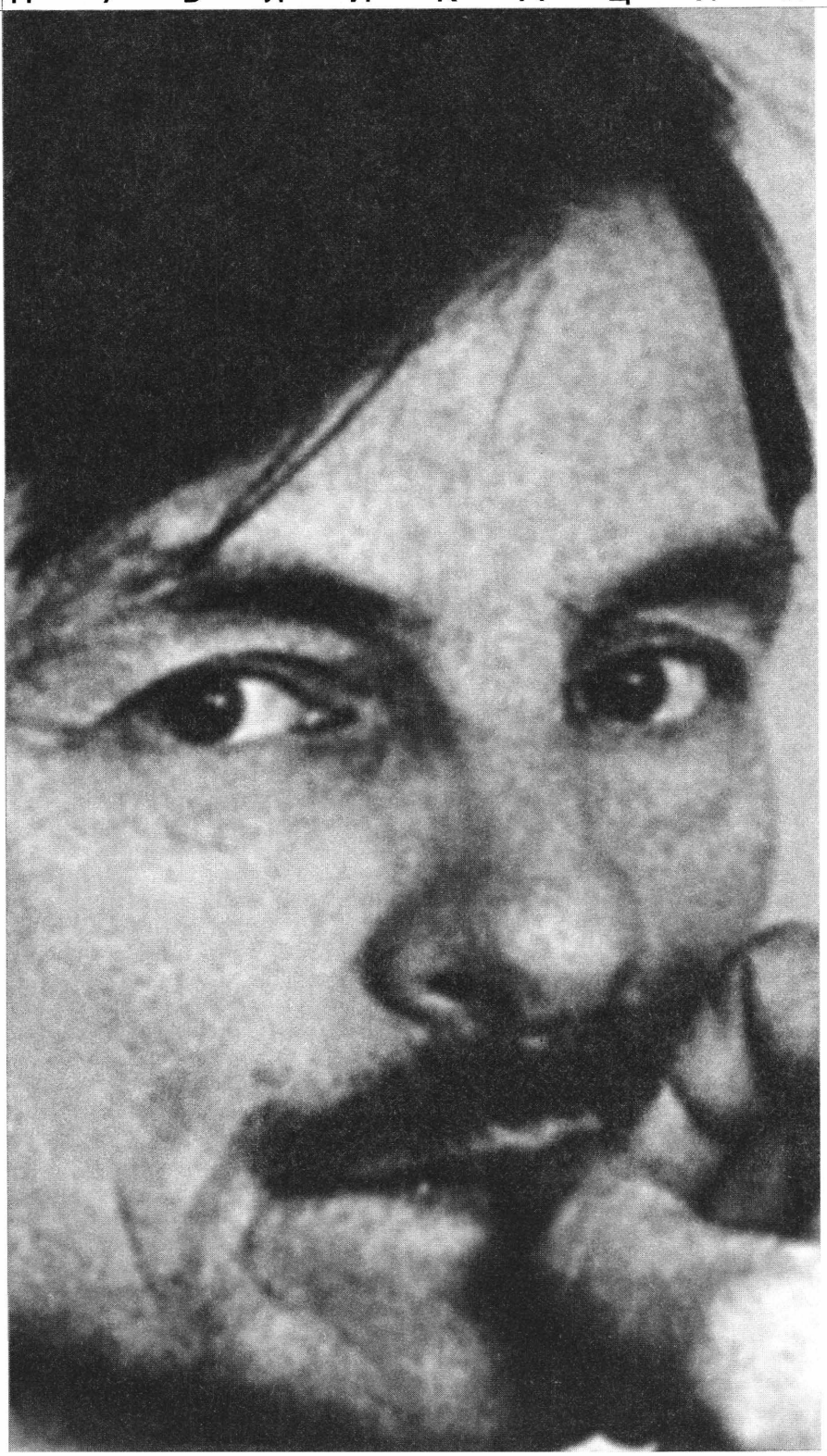
В панораме ретроспективы практически отсутствует темная палитра. Можно подумать, что люди, населяющие добрый мир этих фильмов, не ведают, что на свете есть зло. Несколько благостный эффект получается.

Н.Зоркая. Само собой, прокрустово ложе, в которое насильственно был уложен кинопроцесс, не могло его не исказить. Да, зло, его экзистенция мало исследованы советским кино. Зло, как правило, действительно оставалось за кадром. В буквальном смысле слова. Сегодня достаточно много написано о том, какой ломкой давалось художникам их подвижничество на ниве кинематографа. Это воистину кино невидимых миру слез. Но парадокс в том, что официозное запретительство переплавилось в феноменологическое качество советского кино, которое мы с вами определили как претворенную религиозность.

Е.Стишова. Все зло осталось в наследство нынешней генерации кинематографистов. Они с ним разбираются, как могут. И появляется балабановский «Брат» и загадывает загадку: то ли это зло с ангельским ликом, то ли это то самое добро, которое «должно быть с кулаками». Есть убедительные концепции русской культуры как парадигмы непримиримой борьбы языков за власть. Бескомпромиссность и нетерпимость к «другому», к тому, что не есть «я», — наши родовые черты. Так что можно прогнозировать, что мы надолго завязнем на нынешнем этапе постромантического и постидеального похмелья.

Н.Зоркая. Что ж, обратимся к евангельской амбивалентности. Там: «Мир во зле лежит». Но там же: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

П У Б Л И К А Ц И И



А.Тарковский

О.СУРКОВА

«Гамлет» Андрея Тарковского

Беседы на Ломоносовском

Действующие лица:

А.Т. — Андрей Тарковский.
Е.Д. — мой отец, Евгений Данилович Сурков, критик, в то время главный редактор журнала «Искусство кино».
О.Т. — моя мать, Олимпиада Трофимовна, в прошлом актриса Театра имени Моссовета.
О.Е. — автор данных заметок, Ольга Евгеньевна Суркова, критик, тогда научный сотрудник Всесоюзного института теории и истории кино.

Акт второй

А.Т. Это только наши привычные представления о том, что у «них», «там» прямо-таки много хороших спектаклей! Нет! Их точно так же мало, как и у нас. Но зато каков уровень этих немногих спектаклей! Вот я видел два-три. Скажем, в Брюсселе «В ожидании Годо» Беккета, где и играют-то всего два актера, а действие разворачивается, точно у Чехова. В постановке этого театра мне казалось, что на моих глазах так называемая «пьеса абсурда» разыгрывается, как самая реалистическая пьеса из когда-либо мною виденных. Театр абсурда? Да ничего подобного! Передо мной на сцене просто разговаривали два человека. Если учитывать при этом, что театр развивается по своим собственным, совершенно особым законам, которые для меня принципиально далеки от так называемого натурализма.

Или другой спектакль, который я видел уже в Париже, знаменитого испанца Арабаля. Он одновременно и писатель, и поэт, и драматург.

Е.Д. Он еще и свои собственные пьесы сам ставит.

А.Т. Да. Он еще и фильмы снимает. Но фильмы, правда, не совсем удачные. Ну, например, его фильм «Да здравствует смерть» — ну не очень, совсем не очень... А вот спектакли его — это просто фантастика! У меня в этом отношении есть какая-то специальная интуиция — так что я думаю, что видел не только лучший его спектакль, но, может быть, лучшее из существовавшего на мировой сцене вообще. То есть вы понимаете, о каком уровне я говорю? Это как взрыв, после которого еще долго оседает пыль с разной интенсивностью и разной плотностью в разных местах.

Как гениально разыгран весь спектакль у Арабаля! И, Боже, какой финал! Весь спектакль решен очень условно, включая абсолютную условность костюмов. Например, у одной из исполнительниц может быть какой-то невероятной ширины женский кринолин, хотя речь идет о рабочей забастовке в Испании,

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 3

из-за которой ее участники попадают в тюрьму. Спектакль, кстати, назывался «И фиалки закуют в кандалы». Изображение тюрьмы очень социально определенно. Я не буду об этом говорить подробно, но до какой степени блестяще выразительно переданы муки людей, отгороженных от мира решеткой! Невероятно! В сцене, когда отгороженные простынями возлюбленные предаются любви в какой-то ванне, режиссер добивается изумительного целомудрия, прямо-таки андерсеновской нежности. Такое ощущение, что эту сцену можно показывать детям.

А в финале героя, вожака, борца за социальные права, приговаривают к смертной казни. Что делает режиссер? Он сажает героя в простое деревянное квадратное кресло, становящееся то ли образом электрического стула, то ли просто стула, на котором его физически уничтожают. Причем вся эта сцена выстроена ритмически совершенно удивительно: герой сидит перед нами в этом кресле голый с пристегнутыми к орудию казни руками и ногами, и на нем постепенно застегиваются, затягиваются то одна, то другая деталь, и вдруг он уже мертв. Вот тогда следует реквием, самая последняя часть спектакля.

Режиссер помещает казненного на стуле в центр. И от происходящего на сцене каким-то таинственным образом возникает ощущение специфически театрального *ритуала.* Вообще для меня настоящее театральное действие тождественно сотворенному на сцене ритуалу. Любая бытовая история, просто правдоподобно разыгранная на сцене актерами, совершенно меня не воодушевляет, если не открывает мне выход в другое условное театральное пространство, не рождает эффект ритуала как обобщения, знака, символа.

О.Е. То есть в вашей интерпретации происходящее на театральной площадке в конце концов сродни неким заклинающим магическим действам у дохристианских жертвенников, например, итожащим перед высшими силами (а в театре перед зрителем) некую просьбу о своем существовании.

А.Т. Нет, ритуал в своей интерпретации может быть проще и символизировать саму жизнь. Например, когда собаки знакомятся, то они нюхают друг друга под хвостиком, туда-сюда. И в этих условных движениях есть нечто узаконенное. Так вот на сцене всякое движение для меня определяется некоторой условностью. Это не просто бытовые отношения, но результат обобщения. На сцене у Арабаля не просто хоронят рабочего — для этого все слишком ритмично, — но обычные похороны совершенно естественно и без всякого напряжения трансформированы в вечный образ *пиеты.* Удивителен по ритму выход женщин из обеих боковых кулис. Одна из них несет медный тазик. Это вдова, которая с самого начала все время хлопотала за мужа, искала пути его спасения то у одного, то у другого чиновника, в чьих руках находилась его жизнь, кто мог его погубить или помиловать. Но из этого ничего не получилось. Муж мертв. И тогда женщина, уже вдова — Господи, как это замечательно сделано! — одетая теперь в какое-то широкое, роскошное, фантастическое платье, оплакивает всех казненных вместе с другими вдовами. Должно последовать омовение, но вот режиссер дает странный шокирующий акцент... Боже, как невероятно ритмично и красиво выстроена мизансцена, на самом деле очень страшная... Вдова подходит к умершему, который сидит в центре сцены на определенном возвышении, и подставляет ему тазик, в который он писает! Я потом долго думал, каким нужно быть гениальным актером, чтобы еще вовремя пописать, а? Вы понимаете, что такое задержка в полминуты, скажем, в театральном действии, безупречно отчеканенном в ритмическом отношении? Это провал!

О.Т. О, да. Полминуты — это огромное время на сцене.

А.Т. Вот тогда я просто отключился. Тогда я понял, что эти люди на сцене принадлежат полностью не себе, а замыслу. Причем как гениально он сделал всю эту сцену, как подсветил эту струйку! И сидящая фигура высвечена таким желтым светом, как в старой живописи. А вдова разворачивается на нас и с тазиком идет к авансцене, передавая его затем другой женщине, стоящей на коленях. В этот момент возникает совершенно потрясающе точно выбранная режиссером музыка, и в ее ритме вдова начинает макать в этот тазик руки и размазывать по лицу. Представляете, какое это производит шоковое впечатление?! Конечно, у нас в «Литературной газете» можно об этом написать только разносную рецензию, рассказать об «их» разложении и упадке.

О.Т. Безусловно! Э-э-это у нас умеют.

А.Т. Но, Липа, я вам должен сказать, что актриса делала это потрясающе! У нее на щеках оставались мокрые следы. Она снова время от времени опускала ладони в тазик в ритме музыки, и в ее же ритме постепенно, медленно-медленно гас свет, задерживаясь только на ней и на нем — там, в глубине сцены. Все исчезало постепенно-постепенно... мокрые глаза... мокрое лицо... она последней оставалась не сцене, когда свет гас совсем. Вот это я называю *выдуманным ритуалом*, который в то же время так цепляет биологически, что, наверное, не стоит специально объяснять — все и так ясно. Это то, что не может не поразить. Потому что воля режиссера, явленная в постановке, абсолютна и настолько очевидна, что обеспечивает потрясающее единство сценической концепции с залом.

Кстати, в «Гамлете» я хочу непременно сделать одну сцену, которой нет у Шекспира, но которая определит некую специальную зависимость между Гертрудой, Офелией и Гамлетом. Я уже ее придумал, но пока точно не знаю, как ее сценически выстроить, как материализовать[1].

Как я уже говорил, посередине сцены будет стоять огромная тяжелая кровать, почти без спинки и без валиков. Простыни сбиты, и на них в ботфортах валяется Гамлет. Он только что — как бы это сказать? — «плохо» поступил с Офелией. В моей концепции эта сцена имеет очень большое значение! В это время проходит Гертруда, и Офелия бежит за ней. Почему? Потому что она чувствует свою зависимость от Королевы. Ведь она сама всего-навсего дочь Полония, так себе, неизвестно что. А тут сама Королева вроде бы свидетель. А в то же время она ей страшно завидует, в каких-то тайниках своих замыслов хочет быть похожей на нее — так что вся сценическая атмосфера должна быть пропитана этими странными взаимными судорогами... Все хотят быть похожими друг на друга, все пользуются одними и теми же методами, а сама идея преступления просто витает в воздухе. Не случайно поэтому и Гамлет в конце концов пользуется теми же методами, что и все остальные: режь всех подряд, и все «нормально». И вот Офелия бежит, бежит за Гертрудой. А та в таком ярком вызывающем красном платье. Сама-то Офелия — просто девка, наряженная в мужской костюм, рохля такая. Ни в коем случае никакой романтической Офелии — должна быть здоровая крепкая девка, которая умеет ездить верхом, умеет постоять за свою честь, и если уж, извините, она кому-то «дала», то только по собственной воле — такой никто не овладеет против ее желания. Это смешно. Особенно смешно, когда речь идет о шекспировской пьесе.

Офелия нормально занимается с Гамлетом тем, чем ей хочется. А Королева, как бы замечая все это и понимая, что произошло, постепенно скрывается все дальше в глубине сцены. Вообще мне кажется, что весь спектакль должен играться на полу, как бы вертикально приподнятом сзади по отношению к зрителю. Чтобы была как бы уходящая перспектива. Так что Офелия бежит за Королевой, догоняет ее, хочет остановить, но та не останавливается. Тогда Офелия дергает ее за подол, и платье с треском разрывается. *Как* это сделать на театральной сцене, я пока не знаю. Королева должна остаться полуобнаженной, повернуться к нам и словно застыть. Как у Кранаха — только он, кажется, умел одушевить женщину, поднятую из гроба.

Гертруда — это женщина, полная страсти несмотря ни на что. А когда свет затухает, то в последних его отблесках мы видим уже Офелию в том же красном платье, но как бы отключившуюся от всего. Она передразнила Королеву и совершенно отключилась. То есть мне важно отчетливо прочертить органическую логику определенных взаимоотношений. Все взаимосвязаны, как в жизни. Иначе ведь не бывает. И Офелия не существует просто сама по себе.

О.Т. Да, это было бы прекрасно. А то так надоели все эти Джульетты и Офелии, не знающие точно, откуда дети берутся.

А.Т. Боже мой, ну, конечно. Ведь, в конце концов, культура так или иначе строится в связи со всеми этими проблемами.

О.Е. Тем более культура Возрождения.

А.Т. Ну, я, собственно говоря, не имею в виду всю культуру, но, во всяком случае, в Англии все строилось на каком-то принципе преодоления собственного

[1] Возможность постановки «Гамлета» стала уже реальностью

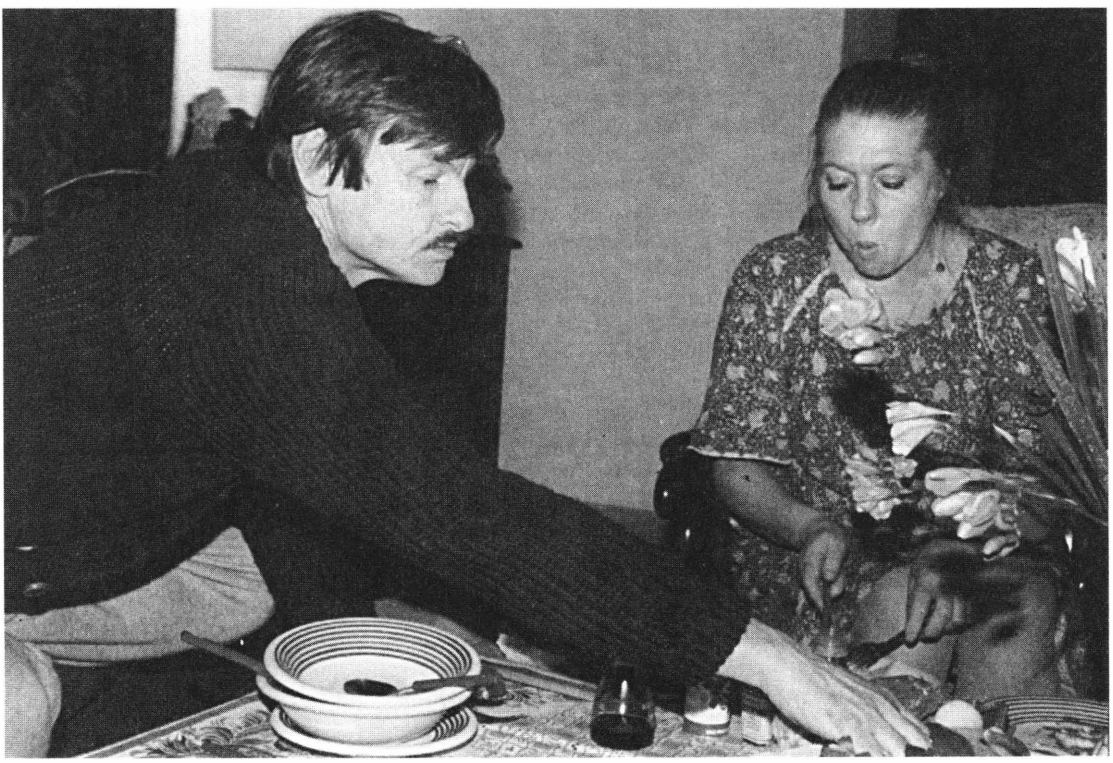
стыда. Так что именно в контексте этой культуры особенно важно отделить золото от медяков.

Е.Д. Все развивалось под знаком раскрепощения личности, завоевания личностной свободы.

А.Т. Когда капитал становится все более мощной силой, непосредственно и целенаправленно растлевающей души людей, то проблема отчасти абстрактного дьявола подменяется конкретной силой, существующей рядом и способной погубить вполне реально. Приподнять... И погубить... Это так близко... И для меня где-то здесь тоже кроется очень реальный момент взаимоотношений Гамлета и Гертруды. Есть там какое-то такое чувство.

О.Т. Кстати, Андрей, а эта баба, на которую вы жаловались, ну, которая «руководила искусством», кажется, к счастью, ушла?

А.Т. Да, сейчас это не важно, она ничего не может сделать: в обкоме хотят, чтобы я ставил. Так что ладно. Поставлю. Все будет у меня со спектаклем нормально. Только нужно кое-что в тексте проредить: пьеса очень густо написана, много текста, мне хотелось бы сделать его прозрачнее. И нужно придумать какой-нибудь сценический станок, годный на всю пьесу, какой-то декорационный ход, единый на весь спектакль. Причем не такой, как этот безумный занавес у Любимова на Таганке. Он никому ничего не дает, ничего не означает. Вообще такое ощущение, что у него на сцене самым динамичным становится занавес, а не Гамлет, не другие персонажи.



А.Тарковский и Л.Тарковская. Рим, март 1983 года

О.Т. Как будто занавес — самоцель.

А.Т. Именно занавес, а не какой-то там Гамлет.

О.Т. Подумать только, что в сцене «Мышеловки» он сажает Гамлета на задний (?!) план, где его невозможно разглядеть. В ключевой сцене, определяющей все его последующие действия. А я просто ничего не вижу, мне не дают разглядеть его реакцию.

А.Т. Конечно! Весь вопрос в его реакции. Что Гамлету важно? Да нет, у Любимова весь его «Гамлет» какая-то липа... И потом мне кажется, что Толя Солоницын в этой роли...

О.Т. ...ну, начнем с того, что Высоцкий... Он уж очень неинтеллигентен.

А.Т. А в пьесе Гамлет — единственный интеллигент на фоне окружающего его дикого хамства. Поэтому для меня так важно, чтобы Офелию играла непременно Чурикова.

Мне нужно, чтобы Офелия была некрасивой, плоской, сильной и немножко странной, чуть-чуть чокнутой... Понимаете? Такая сексуальная дебилка, которую зритель вправе воспринимать отчасти как сумасшедшую... Вы понимаете меня? Если она будет здоровой и сильной, то обязательно с некоторым приветом, чтобы, когда она «чокнется», всем было ясно, что от нее этого следовало ожидать. Причем это должна быть не отвлеченная, чисто рациональная мысль, а естественное ощущение, что все вернулось на круги своя, встало на свои места: в конце концов, сумасшедшая и есть сумасшедшая. Отключилась? Ну, и слава Богу!.. А то до сих пор ее безумие остается для меня совершенно непонятным, нелогичным каким-то. Вроде бы до того говорит нормальные слова. А на самом деле у Шекспира есть замечательный текст, когда Офелия говорит Полонию, что-де «пришел Гамлет, взял меня за руку, потом отошел на два шага и начал на меня вот так смотреть...» *(Тарковский под громовой хохот изображает безумный взгляд самой Офелии.)* А ведь обычно это так играют *(теперь Тарковский говорит с придыханием, невинным, умильным голоском)*: «Он взял мою руку, а потом стал на меня смотреть, как смотрит художник, который рисует».

Е.Д. Ну да, святая невинность.

А.Т. Да, бред какой-то. В ее словах должна быть ирония. Она смеется и над Гамлетом, и над Полонием, над всеми. Она-то знает точно чего хочет — будьте уверены! Сама строит свою жизнь. И над тем же Гамлетом смеется. Говорит одно, а в мыслях-то у нее другое: вот взял меня за руку, похоже, что любит, но смотрит как-то не так, а? Это все игра и ложь от начала и до конца. Но обычно этого совершенно не понимают. Поэтому и постановка Козинцева для меня совершенно неубедительна. В пьесе-то другие чувства, другие взаимоотношения между людьми... Не знаю, как этого не понимать...

О.Т. Вы говорите о сентиментальных преувеличениях?..

А.Т. Ну да, какой-то псевдоромантический бред, к которому Шекспир никакого отношения не имеет. Связи между людьми, о которых он рассказывает, на самом деле жестокие, кровные и патологические одновременно. Эти отношения как будто подернуты плесенью: то есть если сыро, то весь угол покроется плесенью, а если сухо, то сухим и останется! Вот это законы шекспировской драмы! А то на сцене принято его представлять так «возвышенно»: один сделал выпад шпагой, а другой споткнулся. Все это ерунда и только пантомима. Разве могут так драться люди? Если уж мне придется и вправду завершить «Гамлета», то актеры будут у меня заниматься фехтованием с профессионалом по три часа в день. Чтобы дрались, так дрались. А то что это за привычный балет на жестком материале искусства Возрождения?! Там должна течь кровь, а не водица, и металл должен быть металлом, а не крашеным картоном. И грязь ощущаться в полную меру. Грязь. И чувства такие... точно сало капает... Вы знаете, сколько раз употребляется у Шекспира это слово — *сало*? Сало... сало... сало... Сало и грязь — вот атмосфера, в которую попадает Гамлет. И оглядывается в недоумении: куда это я попал? А тут еще с отцом поговорил... Так что же делать? Мстить, что ли, нужно? Но в голове-то поначалу все же сомнения бродят: и нужно вроде, и не хочется. Даже монолог есть на эту тему с подтекстом, что вроде бы чего мстить-то, за что? А потому идея «Мышеловки» — в надежде Гамлета увидеть на представлении актеров что-то вроде раскаяния в глазах Клавдия, тогда довольно брани и простить можно. Лишь бы заметить укоры совести. Но, увы, нет ничего такого, ситуация никак не разряжается. Надежда на контакт с Клавдием оборвана. А так хотелось, чтобы эта ничтожная сволочь все же почувствовала себя человеком, что-то человеческое в нем заговорило, выдало себя хоть каким-то жестом. Тогда можно было бы простить, и в этом первоначальный пафос Гамлета. Но желаемого, мечтаемого не происходит — «Мышеловка» не срабатывает. Путь к отступлению отрезан, и Гамлет решается продемонстрировать себя еще более жестоким и страшным убийцей. Ради этого и обману тысячу раз, и в спину, в конце концов, ударю...

Трагедия в том, что Гамлета вовлекают в месть, но цена за расправу с виноватыми — потеря чувства собственного достоинства... Дело не в том, что его

убивают. Да мало ли кого убивают? Но Гамлет ощущал себя предназначенным к другой жизни. И все уже складывалось у него на каком-то другом уровне, совсем другой мировоззренческой ступени. Он имел иное понимание мира. И что же? Не помогло, не вышло, не получилось, не пустили — вот *проблема*!

Так что для меня вся эта история с Гамлетом не так проста. И мне просто стыдно, когда Володя Высоцкий что-то поет на эту тему под гитару. Просто глаза остается опустить в землю и молчать...

Евгений Данилович, я думаю, что мне нужно дать сразу же сцену с Призраком. И после третьего звонка нужно долго не начинать, чтобы медленно-медленно гас свет. И только постепенно, по мере того как он будет гаснуть, будет возникать специальная звуковая атмосфера. Во всяком случае, Марк Захаров обещал купить для этого специальную аппаратуру.

Если вы помните, в «Солярисе» мы накладывали на изображение картин Брейгеля как бы условные звуки жизни. Хотя на самом деле все они были выдуманы, созданы композитором, но все-таки выражали очень земное такое состояние. Нечто подобное мне хотелось бы сделать и в самом начале «Гамлета». В то время когда стража ходит вокруг дворца, параллельно возникает концентрированное ощущение определенной звуковой атмосферы. То есть пока они там ходят, топчутся, звук нарастает все громче, громче...

Хотя уже сейчас мне приходится от многого отказываться — все-таки важно, чтобы спектакль был коротким. Чем короче, тем лучше! Это я понимаю только сейчас, к старости... Как вам сказать? Длина — это не физическое понятие. Отсутствие достаточного количества параллельных линий может создавать ощущение чрезмерной длины. Однообразие! Вот что такое длина! А мне ужасно захотелось организовать такое начало спектакля, которое не казалось бы зрителю длинным, втягивая его в нужную атмосферу.

А если совсем честно, мне захотелось сделать еще один спектакль. «Даму с камелиями»... Мне видится стилизованный модерн. И чтобы все пахло этими камелиями. Понимаете? Чтобы действие спектакля начиналось уже при входе в зал: свет притушен, люстры задрапированы. Стилизованные будуар, гостиная. Очень шикарные. И непременно актерский бенефис! Вы представляете, какую можно залудить мелодраму? А ведь только театр способен возвысить мелодраму до искусства. Ни кино, ни проза, никакая поэзия не могут этого сделать — только театр! Театр способен все атрибуты мелодрамы превратить в подлинную драгоценность. Вы представляете себе такую «Даму с камелиями»? На подлинно высоком уровне! Это же настоящая роскошь! Кстати, ничего подобного в Камерном театре у Таирова не было. Я буду делать все очень жестко и серьезно. С пафосом! Представляете? С настоящим идейным пафосом в... мелодраме?! Вот что может быть, по-моему, жутко интересно, а?

А потом, непременно нужно будет сделать «Позднюю любовь». Если бы, конечно, удалось уговорить Марка... Так что три спектакля мною уже задуманы: «Гамлет», «Дама с камелиями» и «Поздняя любовь», которая, мне кажется, просто написана для этого театра — то есть в «Ленкоме» есть все актеры для этой пьесы.

И вообще, по совести, я так увлечен сейчас театром. Может быть, в точном смысле слова не просто увлечен, потому что слишком много знаю, чтобы увлекаться. Знаю уже цену увлечениям: и как они преходящи, и как быстро перестают греть нас. Но во мне созрела некоторая убежденность, что театр ныне находится в настоящем запустении и с этим нужно что-нибудь непременно делать. *(Поднимая бокал и переходя на торжественный тон.)* Евгений Данилович, позвольте мне... Но почему я один пью? *(Раздается дружный хохот.)* Да нет, мне просто неловко... А что вообще здесь такое происходит?..[2]

Нет, вы не представляете себе, до какого совершенства можно довести спектакль. Ведь в него, в отличие от фильма, можно вмешиваться и через месяц, и

[2] Невероятно типичная для Тарковского оговорка Любое застолье он неизменно превращал в трибуну для своих размышлений об искусстве Он всегда так увлекался, что переставал замечать, что происходит вокруг Помню, как неожиданно тормозил он на каком-нибудь слове и, оглядевшись, изумленно восклицал «А где, собственно, все? Что вы там делаете?» Моему магнитофону Тарковский открыл зеленую улицу И многое для «Книги сопоставлений» записывалось не в тиши кабинета Тарковского, а в сумбуре русских посиделок

через полгода! Если, конечно, ты хочешь, чтобы был настоящий спектакль. Грубо говоря, можно подойти к директору театра и умолять его: дай Бога ради пятьсот рублей на поднимающийся задник, и если убедительно умолять, то ведь даст, все сделает. *(Папа хохочет от души.)*

О.Т. *(с сомнением)*. Ну, знаете ли, это какой директор.

А.Т. Потому что, Евгений Данилович, спектакль для меня как живой человек, который будет все время меняться... Вот счастье!

О.Т. Ах, Андрей, если вы так увлечены, то актеры пойдут за вами. Прямо-таки осчастливленными...

А.Т. А я, Липа, именно актеров более всего уважаю в театре, бесконечно уважаю. Вообще странное это занятие... *Театр*... И гибнет он не потому, что нет актеров. Есть!

О.Т. Режиссуры нет.

А.Т. И режиссура есть, и помещения есть. Но культуры нет... А театр не может развиваться на пустом месте. Наверное, кино может, а вот театр не может вовсе...

О.Т. Сейчас каждый делает свой бизнес.

А.Т. *(брезгливо)*. А-а-а, что тут говорить... В театре в основном царит ужасающая атмосфера, потому что настоящего дела нет. На встрече с труппой мне надо сразу начинать не с самой пьесы, а с чего-то вокруг, самого главного и потаенного. Представить актерам небольшой стриптиз, чтобы они поняли, что у меня нет от них никаких тайн... Что для меня лишь важно поставить «Гамлета»...

О.Т. Но в смысле выбора исполнителей постарайтесь быть более внимательным, потому что они непременно попробуют подсунуть вам своих героев и героинь. А вдруг в труппе затерялась неизвестная Золушка?!

А.Т. Я понимаю, но мне показалось, что в труппе весьма напряженно с молодыми актерами. Дай-то Бог, конечно! Такое счастье отыскать новое имя! А если говорить совсем честно, Липа, то, если мне удастся, я решил вообще переходить в театр — вот что!

Вот вы говорите, что театр превратился в место для гешефтов... Но это как игра в карты... от употребления они становятся засаленными... И с другой стороны, когда вообще театр был интеллигентным, а? Театр никогда не был интеллигентным, и в этом его прелесть. Потому что все боли, все страсти, амбиции существуют и проявляются здесь в наиболее откровенном и чистом виде — собери их только все вместе и сооруди некое фантастическое действо. Понимаете, о чем я говорю?

О.Т. Кстати, учтите, Андрей, что входить в театр постороннему человеку всегда очень трудно. Особенно, если он начинает работать успешно и приобретает у какой-то части работающих с ним актеров авторитет.

А.Т. Ну, конечно, Липочка, это очень важно и слишком ясно, чтобы придавать этому какое-нибудь значение.

Е.Д. *(замечая, что я наливаю водку)*. Олька, ну не пей больше...

О.Т. Это для меня, а Ольга свою уже выпила...

А.Т. *(решительно)*. Давайте сейчас выпьем за Тяпу[3]!

Конечно, я в театре посторонний человек, но Бергман, например, связанный с театром постоянно, называл именно театр своей женой, а кинематограф всего лишь любовницей. Понимаете разницу?

Е.Д. Это фраза по Чехову.

А.Т. Да, тем более что у Бергмана с Чеховым свои отношения... Но я на самом деле о другом: если вы живете с театром, то в принципе можете избежать ошибок, то есть вы можете как бы всегда исправлять их, возвращаясь к спектаклю снова и снова. А фильм делаешь раз и навсегда. Потому так мучительно с какого-то момента и навсегда осознавать, что более не владеешь отснятой пленкой, точно каленым железом провел... А спектакль для меня живет все время, и не использовать эту специфическую возможность театра означает по-настоящему не понимать и не любить его. Суметь заставить актеров играть по-разному, увлечь их разными возможностями — вот в чем прелесть сценической жизни, жизни спектакля!

---

[3] Домашнее прозвище Андрюши, сына Андрея Арсеньевича Тарковского

А.Тарковский и О.Суркова перед генеральной репетицией «Бориса Годунова» в «Ковент-Гарден». Лондон, октябрь 1983 года

Если предложить актеру играть по-разному, предложить разное состояние и разное настроение, менять задачу во времени, то театр становится истинной культурой. Без такого театра участникам спектакля жить уже нельзя. Смысл в том, чтобы рисунок каждой роли был живым. Представляете, например, какое счастье сыграть двадцать спектаклей по-разному, если, конечно, хватит фантазии. Вот я придумал одну пьесу, в которой третий акт, его вариации и развитие может подсказывать сама публика. В пьесе уже прописаны три судьбы, о завершении которых ведущий всякий раз спрашивает публику...

Е.Д. А Пиранделло вы читали?

А.Т. Да.

Е.Д. И никогда не хотели поставить?

А.Т. Нет, не хотел. Для меня, Евгений Данилович, это излишне вычурно, понимаете? Там такие тонкости... в сущности литературные. Не знаю... для меня это уже как бы не театр...

Е.Д. Нет, это не так.

А.Т. Ну а кто хорошо ставил Пиранделло?

Е.Д. У нас никто.

А.Т. В Италии?

Е.Д. В Англии.

А.Т. Евгений Данилович, а может, вы мне поможете? И мы вместе отнимем, возьмем себе какой-нибудь театр и там такой жизни дадим — все ахнут!

О.Т. Опять начинается. Ах, Андрей, не тревожь ты его, не тревожь... А то Женя сейчас опять взыграет. Господи, это же его вечная мечта о театре.

О.Е. Ну что ж? Давай, папуля!

А.Т. Ну в самом деле, Евгений Данилович, будем с вами вместе работать, как Немирович и Станиславский. Хотя лучшие спектакли все равно у Немировича...*(Все хохочут.)* Нет, правда, Евгений Данилович, выходите на пенсию, и мы с вами наконец развернемся на полную катушку.

О.Т. Да ему свой театр всю жизнь во сне снится.

А.Т. А? Евгений Данилович? *Театр! Свой!* Ну? Мне-то самому все равно не дадут, а вам-то дадут. И вы меня потом наймете на работу.

О.Е. Вот когда, наконец-то, ребята, мы все гениально заживем. Мы с Ларисой[4] будем у вас администраторами и билетерами... Или Ларка будет главной трагической актрисой?

А.Т. Нет, Лара, конечно, будет там играть.

О.Е. А я готова просто продавать у вас билеты.

Е.Д. И Липу возьмите.

А.Т. Конечно, и Липа будет играть. У нас актеры сыграют свои лучшие роли. Я даже могу сказать, что Липа будет играть в пьесе Островского. У-у-у! Помните, у него есть эта гениальная роль — помещица с деньгами, которая думает, что ее любят, а на самом деле нет. Вот эта роль для Липы. Причем роль очень жесткая — тут-то Липа себя и покажет.

О.Т. *(под общий хохот).* Андрей, мне бы просто поприсутствовать в вашем театре, на репетициях посидеть.

А.Т. Ох, если бы это все могло стать правдой, какое это было бы счастье — просто работать в театре и получать зарплату.

Е.Д. А Захаров не испугается вашего слишком заметного присутствия в его театре?

А.Т. Ха-ха... Да, уже! Все! Но я надеюсь, Евгений Данилович, что когда я побольше поработаю и он поймет, что дальше одного спектакля я никуда не лезу, то успокоится...

Е.Д. Ну, знаете, всегда страшно, если его актеры поймут, что с вами им интереснее.

А.Т. Нет, все-таки, думаю, он не боится, и это делает ему честь.

Е.Д. Он так уверен в себе?

А.Т. Дело не в этом. Дело в том, что у него сейчас есть определенный заряд энергии, который заставляет его о театре думать больше, чем о себе лично.

О.Т. Так и должно быть у настоящего худрука.

---

[4] Лариса Павловна, жена Андрея Арсеньевича Тарковского

Е.Д. Если все это так, то отлично!

А.Т. Конечно, все худруки ужасно эгоистичны. И Марк со своим темпераментом тоже не мальчик. Кстати, вы знаете, как мы с ним встретились? Мы ведь участвовали в одном драматическом кружке в Доме пионеров Замоскворецкого района, на Полянке, выстроенного в таком ложноготическом стиле. Там работала его мама, и там мы познакомились.

Марк появился у нас, когда кружок уже распадался. Причем я помню, что он всегда очень хотел театр. Так что должен вам сказать, что Захаров мне нравится... Пока что!

Е.Д. Да нет, вопрос, конечно, не в этом, просто сама ситуация взаимоотношений между людьми чрезвычайно интересна: вообще как и почему, для чего люди встречаются. Вот вы нам сейчас рассказывали о вашей встрече с Захаровым, а я почему-то вспомнил рассказ Будимира Метальникова. Во время войны, после ранения, он лежал в госпитале. И когда стал выздоравливать, назначил какой-то медсестре свидание на скамейке. Пришел он на эту скамейку и видит, что там сидит парень. Он и говорит, что, мол, мотай отсюда, двигай, потому как у меня здесь свидание. А тот ему в ответ, что, мол, сам мотай отсюда, потому что у меня самого здесь свидание. А пока они ссорились и махали своими костылями друг на друга, появилась и сама сестра, которая, оказывается, им обоим назначила свидание. Так вот, одним из этих парней был Будимир Метальников, а другим оказался Владимир Соловьев!

А.Т. Шутите! Это когда Соловьев был ранен в ногу?

Е.Д. Ну да... А вообще ситуация поразительно смешная, верно?

А.Т. Нет, все же какая сволочь эта сестра...

Е.Д. Тем не менее с этого момента они узнали друг друга: поссорившись, познакомились и далее пошли вместе...

А.Т. А мой отец рассказывал мне, что когда потерял ногу во время войны, то уже в госпитале, если бы у него не было пистолета под подушкой, он, наверное, мог попросту умереть. У него уже начиналась гангрена, так ему приходилось буквально стрелять над головами медиков, просто чтобы обратить на себя их внимание. А то ведь знаете, что сестры делали? Наркотиками кололись, которые назначали раненым, чтобы хоть немного унять их мучительные боли... Так что обратить на себя внимание можно было только выстрелами... Хотя, с другой стороны, каково было двадцатилетней девке вынести постоянное зрелище бесконечных страданий? Наверное, ей было и страшно, и омерзительно. Противопоказано.

О.Т. Вы знаете, Андрей, во время войны мы с Женей были в Перми, и театр наш ездил играть в военные части, которые переформировывались после того, как были разбиты на фронте. Там же был врач, который оперировал раненых. Он был в таком нервном перенапряжении, что на него было страшно смотреть. Он говорил: «Ну что я вижу ежедневно, с утра до ночи, иногда круглосуточно: мясо — кровь — мясо... и я режу, режу...»

А.Т. Вот что записывать-то надо!

Е.Д. *(со злой иронией).* Не-е-ет, у нас это нельзя... У нас врач, это...

А.Т. Да все можно, Евгений Данилович...

О.Т. Врач этот говорил, что ощущает себя почти мясником: пилит и режет, не осушая рук, не имея ни минуты покоя.

А.Т. Ох, действительно, какой кошмар! Я был на одной операции... Страшной! Ну да ладно...

Ну что, Евгений Данилович, возвращаясь к началу, думаете нереально это все? Насчет нашего театра. Мне кажется, надо что-то такое сделать, Евгений Данилович! Мне одному театр не дадут. Я не член партии и не хочу стать ее членом даже ради своих дел.

О.Т. Надо иметь театр маленький, мобильный, чтобы все играли — вот тогда это театр! А что делать актерам в каком-нибудь Театре Моссовета, где сто человек труппа?!

А.Т. Вы знаете, Евгений Данилович, что сделал Захаров, когда получил театр? Это было потрясающе! Тут я должен отдать ему честь! Я был тронут Марком бесконечно. Когда он получил театр, то позвонил мне, хотя к тому моменту мы не были уже связаны и я уже его плохо помнил. И вдруг! Звонит Марк Захаров,

который только что получил театр, естественно, страшно занят, и неожиданно назначает мне свидание. И что же вы думаете он мне говорит? «Андрей, я хочу, чтобы вы что-то у нас поставили».

Е.Д. Еще тогда?

А.Т. Да, он позвонил мне в тот момент, когда еще весь горел в ожидании будущего: как все сложится, как состоится... Все было еще непонятно: ведь до этого его столько ругали в прессе. К тому же он еврей. Но он не испугался предложить мне постановку. Ведь до этого его ругали за все. Помните, у него было два левых спектакля у Плучека? Поэтому я спросил у него тогда в полном недоумении: «Как тебе-то удалось получить театр?» Я в этом ничего не понимаю и совершенно на такое не способен. Мне нужен рядом какой-то другой человек, который всем этим занимался бы и сумел оградить театр от каких бы то ни было внешних посягательств, посадил бы его под колпак... Мы с Марком тогда долго сидели в новом «Национале». Пили водку. Впрочем, он-то, кажется, не пьет... *(Все хохочут.)*

О.Т. А вы этого точно не помните?..

А.Т. Нет, он действительно не пьет, по-моему... Во всяком случае, он внимательно выслушал мои соображения, мою программу, которой в его случае я бы придерживался. Но потом он от всего этого отказался. И, Евгений Данилович, он был прав, потому что у него была своя собственная программа. К тому же я идеалист и *верю*, что побеждает только идеализм. А Захаров был практиком, а практик *всегда* побеждает... и одновременно проигрывает... Или точнее так: практик одновременно и проигрывает, и выигрывает, а идеалист побеждает всегда!

О.Е. *(в полном восторге).* Вот это совершенно точно!

А.Т. А я-то ему уже тогда предложил, что, мол, милый Марк, давай-ка всех сразу убьем: давай я поставлю «Гамлета» — ка-а-ак шарахнем! А он мне ответил гениально просто: «Да меня просто тут же снимут». Я-то не понял почему, а он объяснил, что, во-первых, «Гамлета» не позволят вообще, а во-вторых, его тогда собирался ставить Завадский.

Е.Д. Теперь, я сказал бы, опасность другая: сам Бортников, кажется, собирается его ставить...

А.Т. Что? Ма-а-а-ма! Чтобы Бортников ставил «Гамлета»? Но это же гениальная пьеса, пьеса на все времена — такой она мне видится. Ее нельзя ставить специально для нашего времени, осовременивать.

О.Т. Ну, Женя, действительно уходи на пенсию, и вы с Андреем найдете репертуар «будь здоров».

А.Т. Евгений Данилович, да у нас с вами репертуар уже готов.

Е.Д. Меня ужасно радует, что вам нравится «Поздняя любовь». Это, по-моему, действительно пьеса номер один...

А.Т. ...гениальная пьеса...

Е.Д. ...лучшая пьеса Островского.

А.Т. Но там никакого happy end нету — там в финале трагедия.

Е.Д. Ну конечно! Золото вы мое! Родной вы мой! Это же драма и сделанная на таких прозрачных линиях. Такая вся точная. Такая отжатая вся.

А.Т. А знаете, какой мне кажется эта пьеса? Очень тяжелой. Очень мрачной. Там есть только один светлый ум, как у нас теперь называют, «положительный персонаж». Этот больной сын.

Е.Д. Дормидонд.

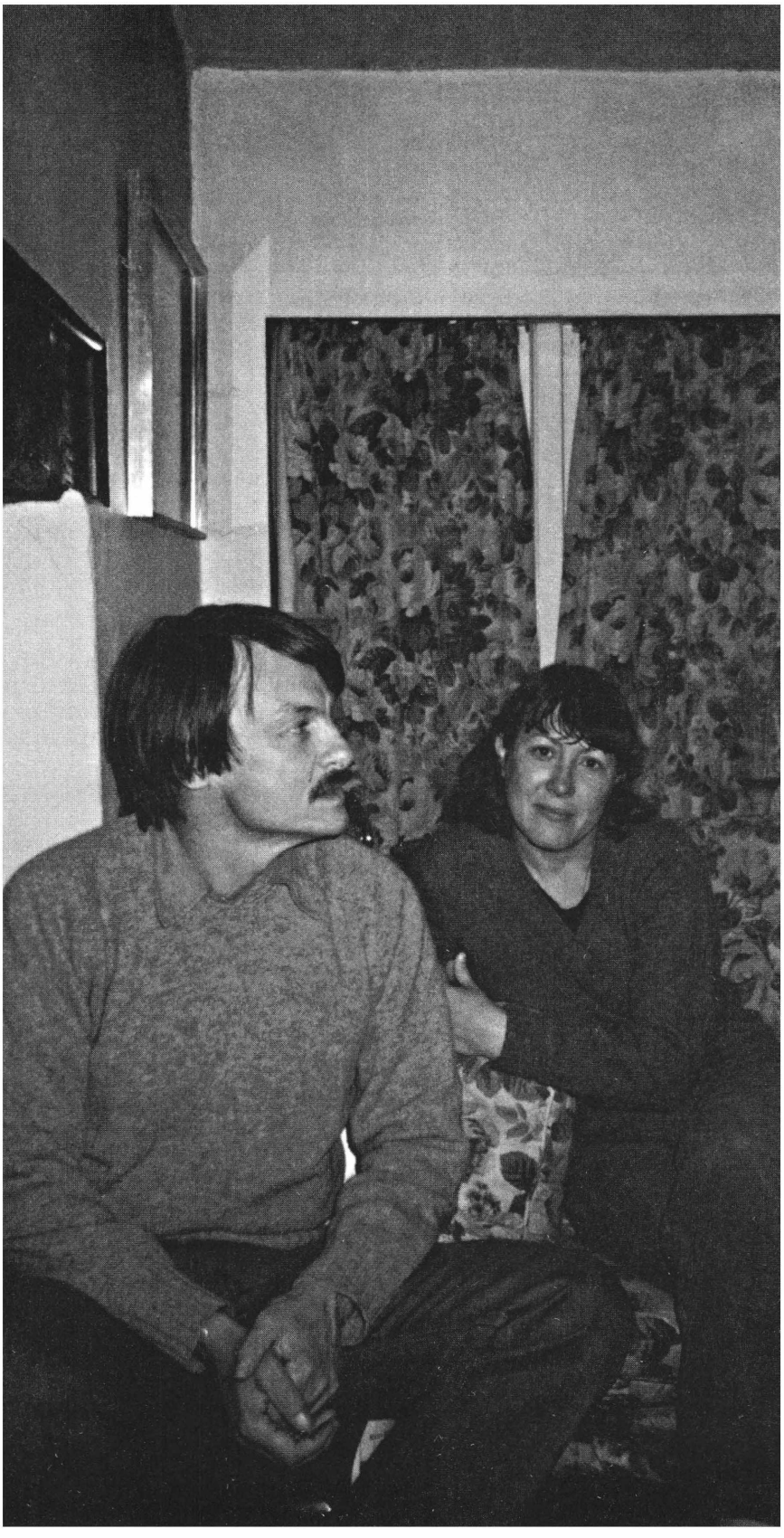
А.Т. Я придумал для него хорошую деталь: он будет есть цветы.

О.Е. *(смеется).* Есть цветы?

А.Т. Да-да! Именно! И очень серьезно! У него будет стоять букет на столе, где он что-то пишет себе в отключке. А когда его спрашивают что-то вроде: ну а ты что на это скажешь? — он в ответ будет открывать рот и есть по цветочку... пока постепенно не съест все цветы... Одни палочки от букета должны остаться. *(Взрыв смеха.)*

Е.Д. Эта пьеса поразительная. Из нее действительно слова нельзя выкинуть.

А.Т. Так вот этот мальчик ничего не видит. Он влюблен. Больной мальчик, узкогрудый, головастый. Ему нужно придумать грим, чтобы была такая распухшая голова. Знаете, когда бывает водянка мозга. Стриженая голова. И такая тя-



О.Суркова и
А.Тарковский
за день до премьеры
«Бориса Годунова»

желая, что он все время кладет ее на плечи. То есть играть его нужно так, чтобы он все время что-то писал. А когда его пытаются вовлекать в разговор и окликают, то он, прежде чем что-то сказать, съест себе один лепесточек. Он уже все и так знает. Единственный самый справедливый человек, и тот ненормальный! И эта перезревшая девица, просто сволочь, которая утаскивает к себе в постель замечательного человека, попавшего в беду. Вот как я мыслю эту пьесу, понимаете? Она его использует, а он гибнет, то есть это еще хуже, чем долги. И начало я очень хорошее придумал. Я хочу, чтобы на сцене параллельно располагались три комнаты, которые мы видели бы одновременно. И вот когда она приходит к Николаю в комнату и видит, что никого в комнате нет — а мы-то еще пока не знаем, зачем она приходит, — она оглядывается... Потом ставит свечку и ложится в его постель, правда, в платье. Слышатся какие-то шорохи... Она вскакивает, хватает свечку и убегает. И только потом оказывается, что она в него влюблена, понимаете? Я не хочу, чтобы любовь была идеальной. Тогда все станет ясно. Чтобы любовь-то была... понимаете какой? А она вроде бы такая вся послушная: «Мамочка, да», «Да, милый папочка»... И это тоже правда, но частичная. Дьявол-то в ней тоже бродит. Хотя актерам нужно будет играть в сущности хороших людей. Но актеры наши все такие...

О.Т. ...напыщенные.

А.Т. Ну да, все как секретари райкомов. Совершенно бесполые, как будто на этом месте у них гладко, вы заметили? Вы заметили основную особенность типичного советского социального героя? У него нет никаких соответствующих органов. Он только диким голосом утверждает: «Почему? А я против!»

О.Е. Еще чаще: «За!»

А.Т. И не можем мы различить за таким актером настоящего живого человека — это какой-то китаец с сияющим взором...

О.Т. Смешно, что когда Александров был министром культуры, то искренне негодовал, когда ему доносили о чьих-то любовных похождениях: «Как можно, чтобы замужняя советская женщина в кого-то влюблялась?!»

А.Т. *(хохочет).* А мы в театре бардак устроим!

Е.Д. Так с чего будем начинать — с театра или с бардака?

А.Т. Евгений Данилович, насчет театра подумайте серьезно. Я клянусь вам, что буду буквально землю рыть, буду работать, как вол, буду со страшной силой пахать...

О.Т. Женя, ну что же ты молчишь?

Е.Д. Это слишком больная тема... Меня нельзя всерьез трогать...

А.Т. Давайте выпьем за театр!

О.Е. Папочка наш с детства спит и видит театр...

А.Т. Ну, хорошо. Тогда сначала посмотрите, как мне удастся «Гамлет». Тогда вы сможете точно судить, просто ли болтун Андрей или все же чего-то стоит. Потому что на самом деле полно очень языкастых режиссеров: наговорят, наговорят, а на деле ничего не выходит. Только фейерверк идей, а толку никакого. Простую мизансцену развести не могут, актеры лбами сталкиваются. Не говоря уже о тексте, в котором лыка не вяжут. Так что не будем торопиться... А вот если с «Гамлетом» получится, тогда, надеюсь, вы сами сделаете соответствующие выводы. А пока давайте еще раз выпьем за прекрасный дом Евгения Даниловича и Липы!

Е.Д. *(возвращаясь к реальности).* А бородка у Солоницына будет?

А.Т. Нет. Ни в коем случае. Его Гамлет должен бриться. Я вижу его человеком с залысинами, с тонкими волосами прямо вдоль черепа и тяжелыми длинными руками...

О.Т. Так вам уже удалось перетащить Солоницына из Ленинграда в Москву?

А.Т. Нет. Не насовсем. Захаров берет его на договор, только на одну роль. Он объяснил мне, что в труппу брать его не может, потому что совершенно не знает его как театрального актера. Кроме того, он ссылается на какие-то слухи из Ленинграда, что на сцене Толя плохо играет... Что, кстати, совершеннейшая правда!

О.Т. А в каком он там театре?

А.Т. У Владимирова. И играет там, надо сказать, чудовищно. Поэтому, когда Захаров предложил мне, что поедет в Ленинград посмотреть Толю в театральных

работах, раз уж я прошу взять его в труппу, то я не настаивал. Напротив, испугался, что он вовсе разочаруется в нем и будет еще хуже.

О.Т. Ну при чем здесь Солоницын, если у Владимирова гнусный театр?

А.Т. Во всяком случае, Толя очень обрадовался моему предложению, согласен на договор. Так что из театра уходит. И если ему удастся хоть что-то зарабатывать в Москве, то ничего, финансово как-нибудь перебьется. Все-таки Москва! И найдется, наверное, где ему жить.

О.Е. У нас поселится, наконец.

А.Т. Найдем, думаю, где его поселить. Толя не тот человек, чтобы кого-то стеснять. Вы знаете? Он человек огромного такта. Чудесный парень!

Е.Д. Если Солоницыну не удалось прижиться в театре у Владимирова, то это говорит только в его пользу. Там все играют ужасно.

А.Т. Да, хороший театр — это редкое и великое место. И Марк мне сейчас очень нравится. Я ему провел три репетиции. Но удивительно, что никто из исполнителей не поменял свою точку зрения, реакцию, хоть какие-то детали своего сценического поведения. Мне кажется, что если моя теща придет на спектакль, то я уже буду играть иначе: это закон театра, и в этом достоинство актера. А тут все-таки пришел человек с определенными претензиями, который так или иначе собирается в этом театре делать спектакль... Захаров удивительно деликатный человек: он меня представил актерам. Правда, вначале забыл, а потом представил. Он сказал, что сегодня пришел с ассистентом. Ну просто удивительно милый человек... Правда, он украл у меня мизансцену... *(Возгласы удивления.)* И *какую* мизансцену! Которую нельзя повторить. Помните в «Тиле», когда мигает свет и действие распадается по фазам...

Е.Д. Ах, так? А меня поразило: как это делается? За всю свою театральную жизнь я такого никогда раньше не видел.

А.Т. Я ему рассказал, как это делается при помощи света. Хотя это не моя придумка, так что я обижен не очень. Просто я видел это первым в «Мулен Руж» в Париже. Там появляются на сцене десятки совершенно одинаковых полуголых девок со страусовыми перьями на голове, в фальшивых бриллиантах... Медленно гаснет свет, и ты видишь их точно на фотографиях, разложенных по фазам. Потрясающе! Марку это понравилось в моем пересказе. А я хотел таким образом решать сцену революции в «Юлии Цезаре», когда Цезаря убивают... Сначала будет народ, а потом останутся только головы...

Е.Д. Кстати, бунт в «Гамлете» вы будете делать?

А.Т. Как раз этого еще не знаю. Конечно, в принципе он должен быть. Но спектакль мне видится все-таки очень аскетичным. Евгений Данилович, я не знаю еще, это не должен быть «богатый спектакль», понимаете?

Вот, как уже говорил, я хочу, чтобы Гертруда в какой-то момент оказалась на сцене совершенно голой. Чтобы в это время рядом с ней была эта заболевшая девочка, Офелия. В разработке этой темы мне видится единственная слабость «Гамлета», если, конечно, уместно говорить о «слабостях» в отношении Шекспира. Может быть, у нас просто не хватает мозгов понять его замысел до конца? Но тем не менее остается все-таки неясным, почему она сходит с ума. Я не верю, что Офелия сходит с ума от измены Гамлета, это нелепо! Никто не может этого объяснить. Так что нужно либо Офелию делать с самого начала патологической, либо решать безумие какой-то иной пантомимической сценой, где станет ясно, почему она все-таки сходит с ума. Не знаю пока... Не знаю...

А который сейчас час? Наверное, пора домой?..

Домой. Как часто в последующие годы думал Тарковский о возвращении домой, в родные места?.. Думал с глубокой обидой и болью сердечной, ожидал, наверное, скупенького извинения и приглашения Но не случилось ни того, ни другого, время иначе распорядилось его судьбой .

Сегодня мы собираем последние свидетельства о Тарковском, пытаемся восполнить пробелы, например, в таком мало исследованном куске его жизни, связанной с театром С «Гамлетом» ..

Итак, как говорится, а был ли спектакль? Был. Но был недолго Даже не успел, увы, как и многие фильмы Тарковского, удостоиться внимания прессы. При-

поминаю только одну, не слишком внятную рецензию В Комиссаржевского. Сценическая жизнь спектакля оказалась короткой, то ли в силу каких-то неведомых мне объективных причин, то ли в силу причин субъективных — из-за несложившихся отношений между Тарковским и труппой Марка Захарова. «Гамлет» был изъят из репертуара, как только театр уехал на гастроли Хотя вызывал к себе огромный интерес и у простых зрителей, и у профессионалов Да как могло быть иначе? В Москве, например, как я отчетливо помню, «лишние билетики» спрашивали толпы людей, выстраивавшихся коридором от платформы метро до театральных касс. Но Тарковскому было вновь суждено тяжело пережить драматическую судьбу своего детища — на этот раз театрального. И эта рана тоже не зажила у него никогда. В разговоре с Панфиловым в Риме Тарковский с горечью констатировал: «Понимаешь, Глеб, у меня испорчены отношения с Захаровым. И даже если он все забыл, то я ничего забыть не могу».

Не знаю деталей их разногласий, тем более не берусь судить сегодня, кто прав, кто виноват. Но, увы, надо признать, что Тарковский нарушил вечные, хотя и неписаные, законы театра. Он привел с собой в чужую труппу двух актеров: А Солоницына на роль Гамлета и М.Терехову на роль Гертруды. В то же время его поступок трудно посчитать лишь бестактным своеволием Тарковский всегда был привязан к своим исполнителям, ему было проще искать с ними общий язык. А Солоницына, впервые открытого им для кинематографа еще в «Андрее Рублеве», он просто считал своим талисманом. Именно на него, менее всего защищенного иногородца, в первую очередь было направлено острие общественного гнева Как и Тарковский, иногородний Толя Солоницын чувствовал себя в труппе вдвойне некомфортно и неуютно На время репетиций его поселили в общежитии театра у метро «Бауманская» К аскетичной жизни было ему действительно не привыкать, но, видимо, невыносимо трудно было не замечать плотно окружавшую его атмосферу неприятия и недоброжелательности. Он очень нервничал, стараясь из последних сил обрести равновесие, не подвести своего Мастера. Помню ревностную строгость, с которой он соблюдал Великий пост, уповая на защиту Всевышнего· точно сейчас вижу его перед собой, одинокого, в жалкой комнатке, с бедно заправленной похлебкой в руках.. Его Гамлета уже загодя многие посчитали откровенной неудачей. Что было несправедливо. через тернии всех сложностей Солоницын пробивался к замыслу постановщика и рос вместе со спектаклем. Маргарите Тереховой с ее яркой и значительной Гертрудой досталось меньше или менее громогласно Но как можно было остудить накаленную атмосферу вокруг спектакля, когда в роли Гамлета было отказано премьеру театра Олегу Янковскому (которому позднее, после такой преждевременной кончины Анатолия Солоницына, было суждено исполнить главную роль в «Ностальгии» и взять своеобразный реванш, сыграв своего Гамлета в «Ленкоме» в постановке Глеба Панфилова, передоверившего теперь Инне Чуриковой роль Гертруды)? Но Тарковскому тем не менее не удалось добиться настоящего слаженного актерского ансамбля, так как ему пришлось в основном использовать постоянных актеров ленкомовской труппы (Исключением можно считать блистательную игру Инны Чуриковой в роли Офелии, которая точно следовала парадоксальному режиссерскому замыслу Тарковского.) И, конечно, не случайно Тарковский мечтал о собственном театре

Итак, *свой* театр Тарковскому, как известно, не дано было обрести Его театральный опыт был обогащен еще только одной блистательной и неожиданной постановкой оперы Мусоргского «Борис Годунов» в лондонском «Ковент Гарден». Здесь его режиссура увенчалась не только огромным интересом публики, но и широким международным резонансом в прессе. Однако театр никогда не стал для Тарковского «женой», как для Бергмана, и, увы, не успел даже занять место «постоянной любовницы» Хотя, как сказал Николай Гринько: «Это мог бы быть замечательный театр — «Театр Тарковского» И в этом театре, конечно, все было бы не так, как в других театрах».

Русский лубок середины XVIII века «Черный глаз, поцелуй хоть раз»

ПАВЕЛ ФИНН

Чудеса, да и только, или Щука по-московски

От автора

Я третий раз пишу сказку для кино. Первый — в 62-м году, еще во ВГИКе, называлась сказка «Стрелок из лука». Это была красивая идея Юрия Ильенко — тогда моего друга — замечательного кинооператора, уже захотевшего стать режиссером. Это был первый в моей жизни договор на настоящий сценарий с настоящей киностудией — Ялтинской. К сожалению, из этой юношеской затеи не вышло ничего.

Второй раз был уже в профессиональной сценарной жизни — двенадцать лет спустя. У меня был долг перед моим любимым «Ленфильмом», вернуть его я не мог, и тогда мои доброжелатели предложили отдать его сценарием — тематическим — детской новогодней сказкой. Из всего этого получилась телевизионная картина «Новогодние приключения Маши и Вити». С тех пор ее показывают по телевизору каждые новогодние каникулы вот уже двадцать два года. Правда, может быть, благодаря прелестной музыке Геннадия Гладкова.

И вот, наконец, в третий раз я снова не инициатор. Теперь уже восхитительный и ужасный Борис Бланк, с которым мы только что перед этим закончили третью нашу совместную картину — «Карьера Артуро Уи», — предложил сделать к славному московскому юбилею музыкальную киносказку на вечную тему взаимоотношений Емели, Щуки и Несмеяны-царевны. Юбилей прошел без нашего фильма — да здравствует расторопность российского кинематографа! Но, надеюсь, то, что намерен устроить на экране Борис Бланк — широкое и яркое кинопредставление, — будет на радость разному возрасту в любые дни.

И еще несколько слов в оправдание.

Вообще-то, поверьте, я совсем не сказочник. И уж во всяком случае не любитель классической формулы «Сказка ложь, да в ней намек...». Наоборот, моя — сценарная, литературная — задача была иной: сотворить для экрана этакую веселую словесную игру — без всяких намеков на все толстые и тонкие обстоятельства нашей жизни — но прежде всего ради радостных ссылок — каждым словом и приемом — на великую русскую народную культуру языка и смеха, с ее райком и петрушкой, с ее ярмарочной, площадной, скоморошьей стихией, с ее великими использователями — русскими писателями.

Так что это сочинение, если разобраться, а я надеюсь, мои культурные читатели, вы разберетесь, — в первую очередь низкий мой поклон и русской площади, и уморительной «Блохе» Замятина, и рас-

сказам моих родителей о знаменитом второмхатовском спектакле по этой пьесе — в оформлении Кустодиева, и «Царь-Девице» Марины Цветаевой, и лучшему русскому слову Ремизова, и песням Мерзлякова, и любимому моему стихотворению Кольцова «Утешение», и Афанасьеву, и читанной-перечитанной книге Лихачева и Нанченко «Смех в Древней Руси»... Для меня все это вместе, все едино и все открыто — как по дороге колодец чистой воды с ведром для каждого прохожего.

Все это, повторяю, одна родная стихия русской культуры. Постукивая красными каблучками от нетерпения, она всегда рвется на экран, и надо просто дружелюбно поддержать ее под локоток...

Сказочное место

Чудный сказочный огонек оживает в глубине экрана и превращается в костер. Освещается сказочное дерево с золотыми яблоками. У костра и под яблоней — недвижные фигуры. Госпожа Смерть, белая красавица в саване, со своей знаменитой острой косой. Госпожа Масленица, здоровая, ражая, как из соломы сделанная девка в длинной рубахе с цветными подмышками и в красных лаптях, на щеках алый румянец, руки врастопырку. Девочка — босая, в рубашечке, с золотыми крылышками за спиной. Вообще-то она обычная девочка из домашней кроватки, но она и ангел, потому что все маленькие дети — ангелы.

Москва. Праздничная площадь

Балаган. Веселый толстый Зазывала с бородой стоит на балконе над площадью. Стены балагана расписаны пестро, ярко, лубочными красками. Тут тебе и Емеля с Несмеяной, Царь в короне, Ведьма, Черт с рогами. И особо — Щука, голубое перо, золотая кожа, человечье лицо.

З а з ы в а л а. Здравствуйте, московские жители,
Развлечений любители,
Дурачеств почитатели,
Всех веков и времен обитатели!
Масленицу приглашайте...

Т о л п а. К нам! К нам! Торопись, честная Масленица, красная краса, русая коса, тридцати братьев сестра, сорока бабушек внучка, трех матерей дочка, киночка, ясочка, ты же наша перепелочка! К нам! На горах покататься, в блинах поваляться, сердцем потешиться!

З а з ы в а л а. Всякую всячину ей обещайте,
И блины и вино,
И киятр и кино!
И привет и ласку,
И чудесную сказку!

Сказочное место

Ожила Масленица. Как заведенная, поднимает и опускает руки.

Г о с п о ж а С м е р т ь. Ой, не ходи в Москву, Масленица! Жалко мне тебя, сожгут тебя бедную.

Г о с п о ж а М а с л е н и ц а. А скоморохи как же? Я ж им обещалась. *(Смеется.)* Эх, веселые они люди, потешники!

Г о с п о ж а С м е р т ь. Вот, вот, скоморохи! *(В сторону.)* Ух, ненавижу! Над всем смеются. Надо мной смеются! *(Масленице.)* Скоморохи-то тебя первые и сожгут. Как еще гореть будешь, трещать, искрами брызгать!

Г о с п о ж а М а с л е н и ц а. А слыхала, как зовут, чего сулят? Киятр будет! Сказку расскажут! Во! Нет, ухожу, ухожу!

Г о с п о ж а С м е р т ь. Да разве у них сказки, Масленица? Чепуха, дрянь, небывальщина! Самую главную сказку на свете только я одна и знаю! Хочешь, расскажу?

Г о с п о ж а М а с л е н и ц а. Ой, расскажи, Госпожа Смерть! *(Подпирает*

щеку рукой.) Страсть, как люблю всякую всячину слушать. Я вообще такая наивная, всему верю.

Девочка. А это какая сказка, детская?

Госпожа Смерть. Взрослым тоже не худо послушать. Ну, поехали. В некотором невеселом царстве, в одном паршивом государстве жила-была царевна Несмеяна. И уж такая она была убогая да несчастная, все только плакала и горевала...

Девочка. Вот уж нет! В некотором любезном царстве, славном государстве жила-была Несмеяна-царевна, любушка, умница, веселая такая, приветливая...

Госпожа Смерть. В некотором невеселом царстве, в паршивом государстве жил-был некто Емеля, дурак несчастный, бедный-пребедный, совсем бесталанный...

Девочка. Вот уж нет, вот уж нет! В некотором любезном царстве, славном государстве жил да был Емелюшка-голубчик, уж такой пригожий дружочек, уж такой забавный, такой затейный. Все у него спорится, все у него сладится. И Несмеяна-красавица его больше жизни полюбит!

Госпожа Смерть. Не будет этого!

Девочка. Нет, будет!

Госпожа Смерть. А я говорю, не будет! Я знаю! Я все знаю!

Девочка. Да кто ты такая, что все знаешь?

Госпожа Смерть распускает за плечами огромные черные крылья, поднимается в воздух и летает.

Госпожа Смерть. Я надежда и отрада.
Всяк живущий должен знать:
Смерть — великая награда!
Ее надо звать и ждать.

Девочка. Я проснусь — тебя не станет!

Госпожа Смерть. Не исчезну никогда!
А Емелю с Несмеяной
Ждет ужасная беда!

Сверху на веревках спускаются Ведьма и Черт.

Ведьма и Черт. Поделом им будет мука!
Станут плакать и рыдать!

Внезапно вспыхивает ярким светом Сказочная Прорубь и из нее появляется Щука, голубое перо, золотая кожа, человечье лицо.

Щука. Эй! Вы помните про Щуку —
Я должна им помогать!

Ведьма и Черт. Не поможет даже Щука!

Госпожа Смерть. Не поможет людям Щука —
Им положено страдать!

Девочка закрывает лицо руками. Шарманка играет. Масленица вдруг пускается в пляс, встает вверх ногами и машет красными лаптями.

Госпожа Масленица. Ну вас всех! У меня своя забота: нельзя Москве без масленицы! Ух, потеха! В Москву! В Москву!

Москва. Панорама

Вот она, наша Москва, в лучшем своем виде, в утреннем холодном, розовом тумане, с золотым блеском куполов. Сколько их, церквей, колоколен, звонниц! А домов сколько — старинных, невысоких, и нынешних, громадных.

Сказочная дорога

Идет Масленица — растет на глазах. Теперь руки у нее ручищи, ноги у нее — ножищи, а лапти — лаптищи. Головой в сине небо упирается, сама, как солнышко, улыбается. Над плечами голуби вьются, а скоморохи у ее ног пляшут, во всю глотку смеются. В Москву, в Москву!

Праздничная площадь

На площади кипит веселая, суетная ярмарочная жизнь. Разливается под гармошку приятный романс. Кувыркаются на ковриках полуголые акробаты. Орут разносчики. Шныряют в толпе проныры мальчишки в картузах, Медведь ходит с барабаном, Коза играет на трубе. Здесь и Девочка, держит за руку Отца. Девочка лижет сладость на палочке, а Отец, по молодости, на акробатку засмотрелся.

Д е в о ч к а. Пап, а пап! Какой я сон видела! Про госпожу Смерть. Как будто она вправду есть!

Акробатка-прелестница вся выгнулась на коврике, переплелась, босой ножкой соблазнительно к личику цветок подносит.

Д е в о ч к а *(дергает Отца за руку)*. Слышишь, пап? И Емеля с Несмеяной как будто тоже есть! Смерть и Ведьма с Чертом им зла хотят. Ах, если бы я Емелюшку и Несмеяну встретила, я бы им обязательно помогла!

Балаган. Балкон

З а з ы в а л а. А вот, познакомиться не хотите ли?
Так сказать, сказочные представители.
Или, по-ученому, действующие лица.
За пятачок будут для вас крутиться!

Зазывалу окружают на балконе персонажи сказки. Хоть они и похожи на размалеванных кукол, они живые. Танцуют, машут руками, делают кульбиты, гримасничают, посылают в толпу воздушные поцелуи.

З а з ы в а л а. Перед вами царь Ерема!
У него, как говорится, не все дома.
И в переносном смысле, и в прямом,
Поскольку остался он вдовцом.

Ерема воровато вынимает из кармана склянку, выпивает, заедает огурцом.

З а з ы в а л а. Значит, таперича
У него не жена, а так — молодица.
Прямо скажем, очень сомнительная девица.
Называется ключ-ни-ца.
Царя с его дочкой Несмеяной — разлучница.
Кто она на самом деле, не догадаетесь ни в жисть!
Машка, покажись!

Машка кокетничает с публикой, строит глазки. Распахивает душегрейку — у нее на груди нарисовано большое сердце, пронзенное стрелой.

Д е в о ч к а. Ой, пап, это же Ведьма! Я ее знаю!

З а з ы в а л а *(показывает)*. А это кто — умница, красавица?
Такая всякому дураку понравится!

Д е в о ч к а *(восторженно)*. Так это же Несмеяна и есть! Несмеяна! Несмеяна! Я здесь!

Несмеяна смеется.

Н е с м е я н а. Как, однако, это странно,
Как чудна судьба моя:
Называюсь Несмеяна,
А смеюсь все время я.

З а з ы в а л а. А вот и дурак. *(К толпе.)* Как звать?

Т о л п а. Емеля!

З а з ы в а л а. Нет его умней на самом деле!
Только никто об этом не знает,
Потому что он на печке лежит и мечтает.

Емеля кланяется, смотрит на Несмеяну, протягивает к ней руки.

Е м е л я. Как, однако, это странно,
Удивлен ужасно я.
Неужели, Несмеяна,
Будешь ты навек моя?

Но тут между ними оказывается Ведьма Машка.

М а ш к а. Эй! Назад! Согласно плану —
Плакать вам и горевать.
И Емеле с Несмеяной
Вместе в сказке не бывать!

Она отталкивает Несмеяну и обольщает Емелю.

З а з ы в а л а. Машка, веди себя прилично!
Всех представили? Вот и отлично!
Значит, сказка наша, братцы, начинается,
И в Москве честная Масленица появляется!

Праздничная площадь

С громом и треском, воем и визгом высыпали на площадь скоморохи. Главный у них Штукарь. Они тащат за собой Масленицу.

С к о м о р о х и. Сторонись, пироги, блины пришли! С честной Масленицей имеем честь проздравить!

Т о л п а. Вас также. Масленице все племянники! От хорошего блина глаза выскочат.

Масленица вдруг шмякается на свой толстый зад и плачет.

Ш т у к а р ь. Ты чего плачешь, Масленица?

Г о с п о ж а М а с л е н и ц а. А вы меня сожжете-е-е! А-а-а!

С к о м о р о х и *(тормошат ее, щекочут, гладят)*. Свет наша Масленица дорогая! Сожжем, сожжем, матушка! Сожжем, сожжем, кумушка! Так ведь от любви, сватушка!

Масленица улыбается сквозь слезы. Народ веселится. Только две кислые рожи в толпе — горожане Нос и Глаз. Эти всегда всем будут недовольны.

Н о с. Шаромыжники, босота! Одни от них начальству неприятности. А что, любезный Глаз? Хорошо бы скоморохам глазки каленым железом прижечь.

Г л а з. Во, во, милый Нос! Не худо бы ноздри им щипчиками подергать.

С к о м о р о х и *(тащат Масленицу)*. Эх! Запили заплаты, загуляли лоскутки!

Ставят Масленицу на возвышение. Она застывает с улыбкой на румяной роже. Скоморохи пляшут вокруг нее.

С к о м о р о х и. Веселись, веселись,
У кого деньги завелись.
А у кого перевелись,
Тот тоже веселись!
А у нас их нету сроду,
Веселимся вам в угоду!
Поклон московскому народу!

Праздничная площадь. Балаган. Балкон

З а з ы в а л а. Эй, народ московский,
Таковский и сяковский!
Сказка наша продолжается!
Которые умные, пущай сами разбираются,
А у кого ума нет,
Для них объясняю: наш сужет
С царя Еремы начинается,
Как он государственными делами занимается.

Царский дворец. Чертоги

Царь Ерема на троне в халате и короне. По бокам стоят его слуги Брюх и Хребет с подносами, на которых бутылки и чарки. Ерема берет чарки то с одного подноса, то с другого и жадно пьет.

Е р е м а. Уж пито-пито — полцарства пропито!
А все как быдто чегой-то недопито! *(Вздыхает, пьет.)*
А объясняю я это тем,
Что много государственных пранблем. *(Клюет носом, засыпает.)*

Б р ю х *(зевает).*

А-ах, зевотина какая,
Ажно скулы сворочу!

Х р е б е т *(чешется).*

Э-эх, тоска в стране такая,
Просто, братец, карачун!

Б р ю х. Никаких, Хребет, драматических событиев нет.

Х р е б е т. Потому, Брюх, исторический такой момент!

Е р е м а *(просыпаясь).*

Вот, вот... А ну-ка, это,
Подать мне сегодняшнюю газету!

Слуги подают ему газету, очки.

Е р е м а. Узнать, чего вообще происходит,
Каки-таки настроения в народе?
(Надевает очки, разворачивает газету.)
Вот это дела, вот это номер!
Прямо я от этого подпрыгнул на троне. *(Читает.)*

«Сообщается через сие известие, что на Праздничной площади веселые скоморохи представят народу разные игралища, пляски, комедии кукольные и марионет, фокус-покус и разные телодвижения...»

Вот это я обожаю, вот это ура!
Честная Масленица! Веселиться пора!
(Пляшет, скидывает халат, остается в кальсонах, кричит.)
А ну, братки!
Подавай портки,
Подавай рубашку...
Але! А где ж моя ключница Машка?

Б р ю х. Ваше царское! Не извольте гневаться, счас найду! *(Прыскает в кулак.)*

Х р е б е т *(в камеру).* Где ж ей быть? Натурально, со своим полюбовником — в аду!

Адское место

Машка на коленях у Черта. Он ее щекочет и щиплет.

Ч е р т *(сладострастно).* Позвольте мне с вами любовью наслаждаться, прелестная богиня!

М а ш к а. Можете, душечка, можете.
Прежде я любви не знала,
Знала только адюльтер,
Вас увидела — пропала!
Ах, какой вы кавалер!

Ч е р т. А что как царь Ерема про наши чувства прознает, прелестная богиня? Большая вам неприятность может через это выйти.

М а ш к а. Тю! Да что он понимает, этот Ерема? Только и слава, что царь, а заставь трем свиньям щи разлить — не сумеет. Вот он у меня где! *(Показывает.)*

Ч е р т *(облизываясь).* Зато дочка у дурака удалась. Несмеянка. Ух! Чертовски, как говорится, аппетитненькая и такая, черт побери, веселенькая!

М а ш к а *(вскакивает с чертовых колен).* Ненавижу Несмеяну!

Мне во всем она помеха!
Все равно ее достану —
Будет деве не до смеха!
Будут только слезы, вздохи,
Не помогут скоморохи!

Сверху на веревках спускаются царские слуги Брюх и Хребет.

Б р ю х. Машка, ты что, сдурела? Тебя царь-государь обыскалси!

Х р е б е т. Сейчас желает с тобой ехать скоморохов смотреть, веселиться.

М а ш к а. Ах, он, старый хулиган! Скоморохов нам еще не хватало, дружков Несмеянкиных! Вся неприятность в Москве от них! Что же нам теперь Госпожа Смерть скажет? Черт! За мной!

Ч е р т. Лечу, лечу, богиня!

Царские чертоги

Слуги натягивают на Ерему кафтан.

Е р е м а. Эй, корону мне и все такое подобное!
Едет царь-государь на гуляньe народное!
Ах, люблю я свой народ —
С блинами и с водочкой...

М а ш к а *(появляясь)*. Ах, урод, ты урод!
Вот я тебя плеточкой!
И не стыдно тебе?
Еще царь называется.
На ногах не стоит — качается!
И куда ж ты собрался
В таком качестве?

Е р е м а. Скоморохов веселых смотреть,
Их чудачества.

М а ш к а. Не чудачества, блин, а язычества.
Неприлично это для Величества!
(Толкает Ерему на трон.)
Посиди-ка лучше, как говорится, на стуле,
Покудова тебя черти не вздули!

А тут как раз и Черт в виде Ученого, в Семи Водах Моченного.

М а ш к а. Какая приятная неожиданность! Вот, кстати, и Чер... Господин Ученый!

Ч е р т. Так точно! В Семи Водах Моченный и немного сверху поперченный.
(Щиплет Машку. Ерема смотрит на это с некоторым удивлением.)

Е р е м а. Зачем?

М а ш к а. Имеет право. Потому он мне сродственник.

Ч е р т *(в камеру)*. Недаром говорят, что черт и баба родня между собой.

М а ш к а *(Ереме)*. Я вообще из хорошей семьи, чтоб ты знал. У нас в роду все ученые. *(Стучит его по лбу.)* Своего ума нет, умного Ученого послушай.

Е р е м а. Водку пьешь, Ученый?

Ч е р т. А что, мы не русские люди? Пью и даже очень люблю!

Е р е м а. Вот тебе стакан водки, на закуску огурец и расскажи все наконец!

Черт чокается с царем, подмигивает Машке и выпивает.

Ч е р т. Скоморохи-то на площади изголяются,
Над тобой, царем-государем, издеваются.
Промежду собой разговор ведут:
Выставим Ерему-дурака на всеобщий суд!

М а ш к а. На всеобщий суд, на глумление!

Всхлипывает, обнимает Ерему, жалеет его, целует, гладит, ластится. Ерема в гневе прыгает на трон.

Е р е м а. А изгнать их из царства без промедления!

М а ш к а. А вот, кстати, и Ундер-Генерал!

Черт оборачивается круг себя и преображается в Ундер-Генерала с соломенными эполетами. Гремит музыка. Черт отдает честь Ереме.

Ч е р т. На врагов отечества, внешних и внутренних, вперед-назад! Ура!

Бьет барабан. Машка утирает слезы, машет вслед Черту платочком.

Праздничная площадь

А на площади шум, гам, музыка, пляска, веселье. Молодцы-разносчики кричат там и тут. И потешники-скоморохи представленье дают. Натянули над площадью канат, по нему идет с шестом акробат.

З а з ы в а л а *(с балкона)*.
Почтеннейшие господа,
Представляется скоморошья ерунда!
Сафон и дудка, барабан и утка.
Тыр-пыр, восемь дыр,
Сшит колпак по-дураковски.
Веселись, народ московский!

На помосте дурачатся маски — представляют Черта и Ведьму Машку. И, как и прежде, две кислые рожи, Нос и Глаз, шепчутся между собой.

Н о с. Хорошо бы их, негодников, в кипятке скипятить. В таком большом-большом котле. Они небось кричать будут, проситься.

Г л а з. Недурная мысль, недурная. Однако неплохо также их и в маслице поварить. Да помедленнее, помедленнее...

Черт возле Машки так и вьется, народ над ними помирает — смеется.

Царский дворец

Из окна выглядывает Несмеяна, смотрит на скоморошье представление, интересуется.

Праздничная площадь. Скомороший помост

На помост выскакивает скоморох в маске Дурака Емели. Он с дубинкой гоняется за вражьей силой, лупит ее. Смерть Скелет рассыпается от ударов. Девочка радостно хлопает в ладоши. Несмеяна смеется.

Праздничная площадь

Вдруг все громче, все ближе — тра-та-та, тра-та-та — барабанная военная дробь. Марш-марш — выходят солдаты, а впереди Черт — Ундер-Генерал. Отряд марширует на месте, делает «к ноге». Черт достает Бумагу.

Ч е р т. Эй! Без всякого сопротивления
Слушай царское постановление!
Которые зубы скалят, над всем издеваются,
Передразнивают, пересмешничают, изголяются,
Животы надрывают, над святым надсмехаются,
Из нашего царства безвозвратно изгоняются!

В одно мгновение все веселые, радостные, смеющиеся лица скрываются за скорбными личинами. Только Нос и Глаз лыбятся и скалятся.

Ч е р т *(важно)*.
И, как говорится, чтобы не было греха́,
Пусть не будет больше никакого смеха́...
Или нет! Не так! Чтоб не было гре́ха,
Пусть отныне не будет в нашем царстве сме́ха!

И тут все сдернули личины. Смех снова летает над площадью.

Ч е р т *(орет)*. Вооруженные силы, слушай мою команду! За царя Ерему, за славную Машку, за меня, Главнокомандующего Генерала — на врага! Ура!

Дан был сигнал военной трубой, бросились чертовы солдаты в бой — скоморохов веселых хватать и крутить. Но наши-то даром себя не дадут победить. Не так-то легко народ одолеть, на нашей стороне Коза и Медведь, а также Женщина Паук без Ног и Рук, Великан, Силач, Фокусник, карлики и Девочка. Все разносчики, мальчишки-проныры, с нами, все дерутся руками и ногами. Масленица вдруг ожила, схватила Черта и вверх подняла. Висит он, ногами болтает, а войско его отступает. Но в этот момент над площадью на больших крыльях возникает Госпожа Смерть. И сразу все замирает, застывает.

Г о с п о ж а С м е р т ь. Я надежда и отрада.
Всяк живущий должен знать:
Смерть — великая награда!
Ее надо звать и ждать. *(Страшным голосом.)*

Вот и дождались, господа скоморохи, лицедеи несчастные, пересмешники! Ступайте-ка вы к чертям, в ад!

Вспыхнула молния, грянул гром. И провалились все скоморохи в ад.

Ад

Скоморохи в аду озираются, а со всех сторон к ним беси подбираются, сверкают глазами. Подняли трубы и как затрубят прямо в уши скоморохам, а из труб пламя вырывается.

Светлица Несмеяны

И сразу же заплакала, заголосила царевна Несмеяна. Сидит на полу, рот раскрыла и ревет. Вдруг, в длинной белой рубашечке, с золотыми крылышками, откуда ни возьмись появилась Девочка. Села рядом с царевной, гладит ее.

Д е в о ч к а. Не плачь, Несмеянушка, не горюй, а то у меня прямо сердце разрывается. Не одна ты, я с тобой!

Н е с м е я н а *(удивленно)*. А ты кто? Ангел?

Д е в о ч к а. Не знаю. Может быть. Не плачь, пожалуйста. Я со Смертью поспорила: она говорит, все будет плохо, а я говорю, нет, все обязательно будет хорошо. И вы с Емелей обязательно встретитесь!

Н е с м е я н а. Какой-такой Емеля? Такой беленький, хорошенький? *(Снова ревет.)* Не-е-ет! Скоморохов в ад прогнали! Несчастная я, и все люди московские — несчастные! Все погибло, все пропало!

Д е в о ч к а. Ничего еще не пропало! А чудесная Щука на что?

Сказочное место

Освещается Сказочная Прорубь. Из нее поднимается Щука, зевает, потягивается, осматривается по сторонам, чешет в затылке.

Праздничная площадь. Балаган. Балкон

З а з ы в а л а. А вот и Щука! Персонаж чудесный!
Исполняет актер самый известный!
В запасе у Щуки разные волшебные штуки.
Сказка наша не двинется без этой Щуки!

Появляется Разносчик с лотком. Похоже, что это вездесущий Черт.

Р а з н о с ч и к *(чертовски подмигивая в камеру)*.
А вот, кто желает, закуска на грош!
Щучина любая, покупай, кто хош!
Понимаем, с похмелья у вас голод каковский.
Головы щучьи с чесноком по-московски!
А также на самый изысканный вкус
Щука заливная, огромный кус!
Подходи-подбегай, с руками отрывай.

Сказочное место

Щ у к а. Ничего себе, как говорится, уха!
Это, извините, не сказка, а какая-то чепуха!
Ну вас, любезные, в самом деле!
Не хватает, чтобы Чудесную Щуку съели.
Нет уж, мы таких поворотов не любители!
Гуд бай, ищите себе другого спасителя!
(Исчезает в проруби.)

Светлица Несмеяны

Н е с м е я н а. Все, как дым, надежды эти.
Смерть сильней всего на свете!
Все старания напрасны.
Как мне плохо и ужасно!
Мне счастливой не бывать,
Стану плакать и рыдать!
(Плачет и рыдает.)

Царские чертоги

Выпятив грудь, стоит перед троном Черт в соломенных эполетах. Царь Ерема достает из-под заднего места шкатулку, а из нее кресты и медали и цепляет их на грудь и живот Черту. Машка кидает победителю цветы и вешается ему на шею. Черт щиплет ее. Ерема удивляется.

Е р е м а. Почему?

М а ш к а. Да потому что сродственник мне, понял? Близкий человек! Ты что, не знаешь? У меня в роду все военные герои!

Ч е р т. Вообще, ваше царское, победа меня окрылила. Думаю, не двинуть ли нам таперя наших чудо-богатырей на Англию или, к примеру, на Британию?

Е р е м а. А что? И двинем! И очень просто! Вот тебе еще медаль!

Тут слышен громкий Несмеянин рев. И сразу появляются взволнованные Брюх и Хребет.

Б р ю х. Прям скандал какой-то получается?
Несмеяна орет-надрывается!

Х р е б е т. Отродясь мы такого не слышали.
Как бы чего ужасного не вышло бы!

Светлица Несмеяны

Несмеяна по-прежнему сидит на полу и плачет. Царь Ерема вбегает в светлицу, за ним Машка. Ерема встает на четвереньки и подбирается к дочери. Она отворачивается.

Е р е м а. Отчего ревешь, от какой хворости?

М а ш к а. Говорила тебе, держи девку в строгости.

Ерема заходит с другого бока. Но Несмеяна опять отворачивается.

Е р е м а *(жалобно)*. Да не плачь, не вой, головой не мотай!

М а ш к а. Говорила тебе, лучше взамуж отдай!

Н е с м е я н а. Заявляю тебе, папа, не в первый раз:
Убери ты эту ведьму с моих невинных глаз!
А вот тебе мой другой ответ:
Не вернешь скоморохов — у меня больше смеха нет.
Так и буду вечно слезы лить с ночи до утра!
(Надевает на себя скорбную, слезную маску.)

М а ш к а. Дело ясное! Надо звать доктора!

Появляется Черт. Он с седой бородой, в белом колпаке. В одной руке у него огромный градусник, в другой — огромный клистир.

Ч е р т. Я есть доктор и лекарь,
Из-под Каменного мосту аптекарь.

Щиплет Машку. Ерема опять удивляется. Машка кокетничает.

М а ш к а. Ах, разве я вам, ваше царское, не рассказывала? Я ведь тоже, знаете ли, не из простых. У меня в роду одни медики!

Ч е р т *(в сторону)*. Медики... *(Хихикает в кулак.)* На букву «пе».

М а ш к а. Знакомьтесь, мой дядя! Очень приятно! Он у меня дохтур.

Ч е р т. Как говорится, вечером принимаю,
А утром по записке на тот свет отправляю.
(Страшно таращит на Ерему глаза.)
А ну, инвалид,
Говори, едрит-кудрит, чего болит?

Хватает Ерему и пытается вставить ему клистир. Машка вырывает царя из рук Черта-Доктора.

М а ш к а *(разворачивает его к Несмеяне)*.
Да вот же она, больная.
Совсем, как говорится, у нас дурная.

Ч е р т. Гм, гм! Так сказать,
Чтобы по-научному понять,
Где болезнь — выше или ниже,
Надо бы пациентку рассмотреть поближе.
(Надевает огромные очки, разглядывает Несмеяну.)
Чтоб уж во всем досконально разобраться,
Надо ей без всего лишнего остаться.

Пытается снять с Несмеяны сарафан. Она бьет его по щекам.

Ч е р т. Гм, гм! Интересный случай! Но о-о-чень запущенный. Осложненный отягощением и отягощенный осложнением. Пульса нет, дыхания как и не бывало, кровообращение тоже отсутствует. Итак, вот мой совет...

М а ш к а *(радостно)*. Отправить ее на тот свет.

Ч е р т. Пока еще нет!
Хотя не исключаю и такую рекомендацию.
Но, хорошо зная женскую нацию,
Советую выдать ее взамуж!
Пусть до конца ее вылечат там уж.
А так как смеяться она не спешит,
Тому ее сплавить, кто ее рассмешит!

Н е с м е я н а *(гордо)*. Поищите такого на другой планете!
На нашем его не найдете свете!

М а ш к а. Найдем, найдем, не сомневайтесь. Всю землю обрыщем, весь свет перевернем, до самого ада доберемся. Хромые, слепые, гундосые, с трясучкой — тоже сгодятся. *(Ереме.)* Ты как считаешь, пупсик?

Е р е м а. Я считаю плохо, малыш. Только до двух. У меня по арихметике завсегда неуд был. Я больше гуманитарное *(щелкает себе пальцем по шее)* уважаю.

Н е с м е я н а *(вскакивает)*.
У меня вы все отняли,
Я одна совсем, одна!
Днесь предамся я печали,
Выпью чашу слез до дна!
У царевны все, что есть, —
Ее гордость, ее честь!
Тьфу! (*Плюет в лицо Машке.)*

Е р е м а. Какое безобразие!

Ч е р т. В таком разе я
Для дальнейшего успешного лечения
Определяю ей содержание в заключении!
Посадить ее в лечебную башню, красавицу,
Пущай сидит, пока женихи не появятся!

Е р е м а. Объявляю свое царское решение:
Разослать во все концы женихам приглашение!

Лечебная башня

Наверху в окне за решеткой Несмеяна в «несчастной» маске. Внизу в доспехах Брюх и Хребет. Зевают и чешутся, чешутся и зевают.

Б р ю х *(зевает)*.
А-ах, зевотина какая,
Ажно скулы сворочу!

Х р е б е т *(чешется)*.
Э-эх, тоска в стране такая,
Просто, братец, карачун!

Б р ю х. Никаких, Хребет, драматических событиев нет.

Х р е б е т. Потому, Брюх, исторический такой момент!

Бьет барабан. Машка и Черт переодеты глашатаями.

Ч е р т. Всем! Всем! Объявляется!
Во все концы света направляется!

М а ш к а. От имени царя Еремы
И всего царствующего дома!

Ч е р т. Желающий на Несмеяне жениться,
Может к нам заявиться!

М а ш к а. А тот, кто знает лучший анекдот,
Чтобы Несмеяна надорвала живот...

Ч е р т. Или какую-нибудь клевую шутку,
Чтобы она захохотала жутко,
Будет иметь свой счастливый случай
И царевну в полное владение получит!

Н е с м е я н а *(за решеткой)*.
Как мне быть теперь, не знаю!
Впереди неясен путь!
Погибаю, погибаю!
Помогите кто-нибудь!

Она протягивает из окна руки. Но площадь пуста, не слышно крика веселых разносчиков, смеха гуляющих, выцвели яркие краски.

Праздничная площадь

Н о с. А-а-ах! Чуешь ли, любезный Глаз, какая ныне вокруг чистота воздусей и всеобщее благоухание?

Г л а з. А потому, видишь ли, милый Нос, что никакого скомороха вокруг ныне нет! Истреблен, противный! Виват, виват русскому оружию!

Н о с. А слыхал, Глаз? Скоморохи-то таперя в аду. Беси их на раскаленных сковородках, как карасей, с мукой готовят, а они слезы льют, жарятся!

Г л а з. Да, да, Нос! А еще я слышал, беси им в глотки свинец и олово льют растопленные, а они слезы роняют, каются!

Ад

А в аду-то как раз все наоборот — веселье такое, что все ходуном ходит. Скоморохи кривляются, а вокруг беси со смеха погибают, забавляются. Штукарь выскочил вперед, пляшет так, что весь ад сотрясается.

Ш т у к а р ь. Нам, ребятам, все одно,
Что безгрешно, что грешно.
Лишь бы было всем смешно!

С к о м о р о х и. Нам что ад, что рай,
Лишь пляши-играй!
Жги, жги, разговаривай!

Ш т у к а р ь. И куда ты нас ни день,
Все на свете дребедень!
Кроме смеха одного,
Нам не нужно ничего.

С к о м о р о х и. Нам что ад, что рай,
Лишь пляши-играй!
Жги, жги, разговаривай!

Беси в ладоши хлопают весело, сами приплясывают. Вдруг — барабан! Это Черт и Машка откуда ни возьмись, даже до ада, проклятые, добрались!

Ч е р т. Всем! Всем! Объявляется!
Во все концы света направляется!

М а ш к а. От имени царя Еремы
И всего царствующего дома!

Ч е р т. Желающий на Несмеяне жениться,
Может к нам заявиться...

Остановились скоморохи, глядят вслед глашатаям, чешут в затылках. А Штукарь лег на брюхо и смотрит из ада — на Москву.

Москва. Панорама

Вот она, наша Москва! Сколько церквей, колоколен, звонниц! А домов сколько — старинных, невысоких, и нынешних, громадных. Только сейчас это все какое-то темное, черное и белое — грустное и тусклое.

Г о л о с Н е с м е я н ы. Нет спасенья! Я рыдаю!
Ах! Меня несчастье ждет!

Ад

Ш т у к а р ь. Мы друзей не покидаем:
Верь — спасение придет!

Да как дернули скоморохи общую пляску, как затопали разом ногами, так что ад весь содрогнулся и перевернулся.

Праздничная площадь

Одна на пустой площади стоит грустная Девочка. Да на балконе Зазывала дремлет. Вдруг — сверху — скоморохи падают.

Ш т у к а р ь. Здрасьте! Мы сейчас из самого ада!

Д е в о ч к а *(радостно)*.
Ура! Вас-то нам с Несмеяной и надо!
Ужасная может беда с ней случиться!

Ш т у к а р ь *(чешет в затылке).*
Вот только к делу как подступиться?
На какой, так сказать, подъехать кобыле?
Д е в о ч к а. Эх, вы! А про Емелю забыли?
Ш т у к а р ь *(хлопает себя по лбу).*
Вот голова! Что ж я в самом деле? *(Зазывале.)*
А ну, давай, объявляй Емелю!

Балаган. Балкон

З а з ы в а л а. Эй, господа! Валите сюда!
Самая последняя театральная мода —
Любимая вещица нашего народа!
В доступном виде — мораль и наука!
История про Емелю и чудесную Щуку!

Скоморохи привязывают бороды и усы, надевают парики и превращаются в Бродячих Артистов.

Емелина изба

Печь. На печи, повернувшись к нам спиной, спит Емеля.
З а з ы в а л а *(за кадром).* Сон Емели!

Сон Емели

Будто все в облаках, но это царские чертоги. И золотой трон стоит. А по красной дорожке Щука и Штукарь ведут к нему Несмеяну и Емелю. Усадили молодых на трон. Девочка с крылышками летает над ними, надевает на них сверкающие короны. И тут же перед ними Ерема и Машка. Жалкие, несчастные. Ерема в полу кафтана сморкается. Машка плачет-заливается. Емеля только махнул в их сторону по-царски, мол, не до вас, обнял Несмеяну и стал ее миловать, жарко целовать!

Емелина изба

Е м е л я *(во сне, с улыбкой).*
Ах, вот это жизнь, когда все во сне!
А того, что наяву, и не надо мне!
Как бы мы с Несмеяною славно жили,
Лишь бы только меня никогда не будили!
Ш т у к а р ь. Эй, проснись, Емеля, поскорей!
Несмеяна тебя ждет, дуралей!
Стоит только царевну рассмешить,
И она тебя готова полюбить!
Е м е л я. Да не мытый я, не чесаный, не обаятельный!
Ш т у к а р ь. А по-моему, ты, Емеля, привлекательный!
Е м е л я. Да тупой я, без юмора, без живости!
Ш т у к а р ь. Зато есть у тебя чувство справедливости!
Е м е л я. Да и что я этой царевне скажу?
Как увижу ее — двух слов не свяжу!
И зачем еще жениться желать,
Когда можно лежать и мечтать?
Что во сне хочу, то и получу!
Стоит только лечь, и поедет печь.

А печь и впрямь едет по избе. Скоморохи гоняются за ней.

Е м е л я. Не хочу я просыпаться, не желаю!
Никому не мешаю — мечтаю!
Ш т у к а р ь. Да ведь Несмеяна совсем погибает!
Бедняжка во власти зла и порока!
А ну, вставай с печи, лежебока!

Праздничная площадь

Музыка, марш. Брюх и Хребет выкатывают на колесиках трон с царем Еремою. Рядом на троне Несмеяна, она накрыта белым покрывалом. За троном под ру-

ки, как важную боярыню, ведут Машку в богатой шубе. Впереди всех Черт во фраке и цилиндре, со звездой на груди.

Ч е р т. Любим нашего царя
И кричим ему «ура»!

Взмахивает руками. Народ безмолвствует.

Ч е р т. Урю, урю, урю!
Нашему царю! *(Молчанье. Черт пожимает плечами.)*
Вот такой менталитет —
Ни хрена сознанья нет.
И захочешь — не обнимешь.
Вот такой теперь их имидж!

Щекочет Машку. Ерема глядит на это с некоторым удивлением.

Е р е м а. То есть в каком смысле?

Неожиданно из-под белой накидки выставляется рука Несмеяны и показывает над головой Еремы рожки.

М а ш к а *(нагло)*. А в таком, что таперя он первый министр! *(В камеру.)* У меня, чтоб вы знали, в роду — одни министры! *(Ереме.)*
Так что закрой свой рот,
Не то будет тебе государственный переворот.

Ерема вздыхает, незаметно достает из-под заднего места скляночку, прикладывается, хрупает огурцом.

Ч е р т. А сейчас исполнят свои смехи́
Наши уважаемые... же-ни-хи́... *(Чешет в затылке.)*
Нет, не так! Сейчас отчебучат свои смехи́
Наши любимые красавцы жене́хи!

Туш. Как в цирке, освещается прожекторами круг. В этот круг Рыцарь въезжает на старой кляче, Набоб — на верблюде. Прынц едет на велосипеде, Купец — на автомобиле. Каждое появление сопровождается музыкой, световыми и пиротехническими эффектами. Женихи кланяются Ереме и по очереди представляются.

Н а б о б. Я великий Восточный Набоб,
Повелитель рабынь и рабов!

Ш т у к а р ь *(появляясь в толпе)*.
Это, вы ж понимаете, сказки.
Эй! Обманщик! Катись колбаской!

Е р е м а. Ох, богато, говорят, на Востоке живут!

Ш т у к а р ь. Ну, совсем ты, Ерема! Это же плут!

Полицейские бросаются ловить Штукаря, но он убегает.

П р ы н ц. Я есть Прынц знаменитый и славный,
На всю Европу жених самый главный!

Ш т у к а р ь. Да ему только до приданого добраться!
Эх, и гнать бы его от Несмеяны, братцы!

М а ш к а. Вот уж этот женишок — прямо высший сорт!

Ш т у к а р ь *(с неприличным жестом)*. Забирай себе, будет второй Черт!

И снова полицейские пытаются поймать его, но он ускользает от них.

Р ы ц а р ь Б р а м б е у с. Я столетний бесстрашный рыцарь,
Всех драконов, великанов победитель!

Ш т у к а р ь *(кряхтит, дразнит)*.
«Э-хе-хе, да я и меч-то не подниму...»
Счас помрет старичок — это ж видно по нему!

К у п е ц. Перед вами Купец заграничный,
Я имею капитал приличный!

Ш т у к а р ь. Шаромыжник ты, вот как это называется!
И никто в этом не сомневается!

И опять толпа прячет Штукаря от дураков полицейских.

Е р е м а *(купцу)*. Мой совет вам, любезный, торгуйте вином!

Т о л п а. Это ж надо, он все об одном!
Ну и ну! Несмеяна пропала совсем!
Если ей не помочь, будет стыдно всем!

Ш т у к а р ь. Но давно уже знает русский народ,
Только дурак Несмеяну спасет!
А не то умыкнут бедняжку в чужие края!

Е р е м а *(торжественно)*. Господа женихи, вот и дочь моя!

Сдергивает с Несмеяны белое покрывало. На ее лице «несчастная» маска, и кажется, что она стала даже безобразна.

Ж е н и х и *(все, в ужасе)*. Ах!

П р ы н ц. Я от всех скажу: мы повержены в прах! *(Незаметно плюет в сторону.)*

К у п е ц. Не видали допрежь мы красы такой! *(В ужасе крестится.)*

Р ы ц а р ь Б р а м б е у с. Жизнь отдать за нее готов любой. *(Складывает за спиной пальцы.)*

Н а б о б. Ай, какой рахат-лукум! Вай-вай, беда! *(Шатается. Восточные девушки подхватывают его.)*

Ч е р т *(строго)*. Ну, довольно болтать! К делу, господа.

Барабанный бой. Прожектора. Первым к трону подходит Прынц.

П р ы н ц. Ехал я, царевна, значит, по Европам. И услыхал, значит, один такой анекдотец... По-моему, ничего, как говорится, на тему...

Машка начинает громко смеяться. Черт удивленно глядит на нее. Машка закрывает рот ладонью.

П р ы н ц. Рассердилась, значит, одна жена на своего мужа и кричит: «Лучше бы я вышла замуж за черта!» А муж отвечает: «Э, нет! Браки между близкими родственниками запрещены!»

Царь Ерема начинает так хохотать, что падает с трона. Несмеяна ловит его и возвращает на место.

Н е с м е я н а *(холодно)*. Ну и что?

П р ы н ц. Вы разве не врубились? Странно! Тут ведь в чем юмор? Жена, как говорится, недовольна своим мужем. Короче, достал он ее. Я, говорит, лучше за черта...

Н е с м е я н а. Не смешно. Следующий.

Следующим хочет быть Рыцарь Брамбеус.

Р ы ц а р ь Б р а м б е у с. А вот я знаю анекдот про Вовочку...

Набоб отталкивает его, приближается к трону, кланяется по-восточному. С двух сторон от него две Восточные девушки в шароварах исполняют восточный танец живота.

Н а б о б. О досточтимая пери, свет молодой луны, цвет весеннего абрикоса, узнай же, что жил на свете один еврей...

Черт начинает громко смеяться. Машка удивлена. Черт, сконфузившись, закрывает рот рукой.

Н а б о б. И вопросила еврея его жена, именем Сара: «Признайся, о муж мой, еврей, какие женщины тебе больше нравятся, умные или красивые?» «Ни те ни другие, — отвечал находчивый еврей, — потому я и женился на тебе!»

Ерема начинает хохотать и падает с трона. Несмеяна ловит его.

Ч е р т. Бестактно. Царевна плачет. Следующий.

Р ы ц а р ь Б р а м б е у с. А вот я знаю смешной анекдот про Вовочку...

К у п е ц *(отталкивая его от трона)*. Это все фигня! Ты слушай сюда, царевна! Тут такая хохма недавно вышла... Оборжешься...

Смеется так, что не может говорить. Рыцарь Брамбеус с криком вытаскивает меч и, с трудом стоя на ногах, крутит его над головой.

Р ы ц а р ь Б р а м б е у с. А я еще раз повторяю, что знаю смешной анекдот про Вовочку. И клянусь святым Бенедиктом, покровителем рыцарства, заставлю вас, собаки...

Прынц выхватывает шпагу и бросается на Рыцаря. Набоб тоже обнажает атаган и устремляется в бой. Купец становится в позу кулачного бойца. Они гоняются друг за другом, но так получается, что все их удары попадают царю, Машке и Черту. Наконец, Ерема на четвереньках выбирается из-под кучи-малы, вскакивает на трон ногами.

Е р е м а *(кричит).*

А ну, кончай, не то всех уволю!
Фу! Как же я на вас сердит...
Объявляю свою царскую волю
Или, по-иностранному, главный эдикт... *(Рыцарю.)*
Ну-ка, шлепай сюда, святой Бенедикт!
Про Вовочку у тебя, кореш, смешно получается...
Если больше никто не появится,
В женихи Несмеяне старый гриб назначается!

Толпа вздыхает. Рыцарь кланяется, чуть не падая с ног. Машка хлопает в ладоши. Ерема снова закрывает безобразную царевну белым покрывалом. Но тут — голос за кадром...

Е м е л я. Как спою такую песню,
Ходил молодец на Пресню...

Несмеяна поднимается с трона, прислушивается.

Н е с м е я н а. Вот кого всю жизнь ждала я,
Кто обещан мне судьбой!

Однако Машка тоже «делает стойку». Сбрасывает с себя наряд боярыни и оказывается весьма фривольно одетой — в мини-юбке.

М а ш к а. Я от страсти задрожала,
Зуб даю, он будет мой!

Перед троном стоит Емеля. Толпа радостно оживляется. Женихи окружили Емелю, рассматривают, удивляются.

Е м е л я *(озирается).*

Здесь огромные палаты,
Много, много здесь всего!
Люди всем в Москве богаты,
Нет лишь счастья одного.

Е р е м а. Чей ты, милый, да откель?
Е м е л я. Чаво?
Е р е м а. Какой ты земли, говорю, да какой ты орды, какого отца-матери сын?
Е м е л я. Чаво?
Ч е р т. Чаво, чаво! Ничаво! Да ты наш язык-то знаешь али нет?
Е м е л я. А чаво? Чать не турки мы, натурально, знаю.
Ч е р т. Не похоже, братец. Ну? И каков же он?
Е м е л я. Хто? Язык-то? Красн-ы-ы-й! *(Показывает язык.)*
Н а б о б. О Аллах! Да он же дурак, господа!
Е м е л я *(в камеру).*

Пройдет зима — настанет май.
Беда — глупа, взведет на счастье.
Всяк Провиденью доверяй:
Оно нас ценит без пристрастья.

Ж е н и х и. Дурак! Дурак! Дурак!

Смеются, показывают на него пальцами.

Е м е л я. Ну? Которая тут у вас эта, как ее, прынцесса? Счас смешить ее буду! У-у!

Несмеяна сбрасывает покрывало. На ней по-прежнему безобразная маска, но как будто чудный свет исходит от нее. И Емеля видит то, что не дано увидеть другим: Несмеяна так же прекрасна, как и раньше. Они глядят друг на друга так, словно на площади, кроме них, никого нет.

Е м е л я. Я глазам своим не верю!
Это правда или сон?
Н е с м е я н а. Боже! Я люблю Емелю!
Я ждала, и это он!
Е м е л я. Раз взглянула и пронзила!
Радость, сладость, жар в крови!
Н е с м е я н а. Ах, меня преобразила
Сила дивная любви.

Машка тоже не может совладать со своими неожиданными чувствами.

М а ш к а. Ах, Амур, Амур проклятый,
Я люблю, проказник злой!
Не пойду я на попятный,
И Емеля будет мой!

Черт горько вздыхает, указывая на влюбленную Машку.

Ч е р т. И это верностью зовется?
Я от ревности горю!
Ах, наверно, мне придется
Грусть свою излить царю!

Е р е м а. Эй, ты, молодец! Будешь, нет смешить?
А не то... этова... велю казнить.

Емеля делает шаг к Несмеяне.

Е м е л я. О милая! О жизнь моя! О радость!
Стоит, сама не зная, кто она.
Губами шевелит, но слов не слышно.
Пустое, существует взглядов речь!

Во взгляде Несмеяны — любовь.

М а ш к а. Все, привет! Втрескалась, блин! Я это ощущение знаю. Таперича ей хоть пальчик покажи, оборжется.

Н е с м е я н а. Конечно, я так сильно влюблена,
Что глупою должна ему казаться...
О Боже! Мне не удержаться,
Смеяться я теперь хочу, смеяться!

Несмеяна заливается счастливым смехом и снова становится такой же прекрасной, как была всегда. И все вокруг словно вновь расцветает и преображается. Вся площадь тоже смеется. Скоморохи, Девочка, горожане, стража. Да и сам Ерема бьет в ладоши, прыгает с трона и пляшет. Масленица приплясывает на своем возвышении. Несмеяна подходит к Емеле, целует, берет за руку, и они опускаются на колени перед царем. Но тут над площадью появляется Госпожа Смерть.

Г о с п о ж а С м е р т ь. Торопиться бы не надо.
Всяк живущий должен знать:
Смерть — великая награда!
Ее надо звать и ждать.

Площадь замирает, застывает, медленно погружается в темноту. Только вверху белеет Смерть на крыльях. Гремит Гром, сверкает Молния и освещает Ведьму Машку.

М а ш к а. Госпожа моя Прекрасная Смерть!
Без Емели мне совсем околеть!
Плачу, вою, и стенаю, и тужу.
Помоги, я тебе отслужу!

С м е р т ь. Что ж, пожалуй! Это планы и мои.
Прямо тошно мне от этой их любви.
Если хочешь их навеки разлучить,
Надо только Щуку победить!

Сказочное место

Освещается Сказочная Прорубь. Из нее поднимается Щука, зевает, потягивается, осматривается по сторонам, чешет в затылке.

Царские чертоги

Ерема, в халате, на троне. Рядом на стуле — Черт. По бокам стоят Брюх и Хребет. У одного на подносе штоф и чарки, у другого — чернильница и бумага.

Е р е м а. А я уж и меню для свадебного пира составил.

Черт достает из-за уха перо, макает его в чернильницу, готовится записывать.

Е р е м а. Сельди соловецкие, икра астраханская. Телеса ершовые в студне. Глаза говяжьи в соусе, называемом «поутру проснувшись». Уха стерляжья, из живых. Коза дикая. Артышока заморская, гретая...

Ч е р т. Щуку-то не забудь, царь-государь! Щука по-московски!

Е р е м а. Молодец! В самую точку! Именно! Щука по-московски! С хреном! Такая закусь, ух! Молодец!

Сказочное место

Щ у к а. Слыхали? Щука! По-московски! С хреном! Эге! Губа не дура, язык не лопатка, знают, что сладко! Пора уходить, господа. Нет! Нет! И не уговаривайте! И не задерживайте!

Царские чертоги

Е р е м а *(Черту)*. Честно скажу, раньше ты мне не очень. А сейчас ты мне очень-очень! Душка мой! И чтой-то я в тебя такой влюбленный? *(Пьет по ошибке из чернильницы.)* Дай-ка я тебя поцелую! *(Целует Черта, вымазывает его чернилами.)* А на Машку плюнь! Не стоит того! Знаешь, чего скажу? *(Оглядывается, шепчет.)* Она — ведьма.

Ч е р т. Да, я тоже что-то такое слышал. Краем уха.

Е р е м а. Точно, точно! Я тебе говорю. Плюнь!

Ерема плюет чернилами и попадает прямо в Машку.

М а ш к а. И оставить-то вас нельзя ни на миг!
Вот беда! Связался с чертом старик!
(Гонит их с трона метлой. Они бегают от нее.)
Ах, такие вы сякие, немазаные!
Неприятные, гнусные, безобразные!
То ли дело, мой Емеля хорош!

Ч е р т. Это ж в сердце мне прямо вострый нож!

М а ш к а. Молод, свеж, румян,
Да и трезв, не пьян.
Ах, он мой кумир!

Е р е м а. Вот уж будет пир,
Как окрутим их,
Наших молодых!
Емелю с Несмеяною!

М а ш к а. Не хочу я и глядеть-то на вас!
Если свадьбе быть, я умру сейчас.

Падает. Умирает. Ерема и Черт пугаются, дуют-плюют на нее — оживляют. Она лежит с закрытыми глазами.

Ч е р т. Ах, она мертва!
Значит, мне не жить!

М а ш к а *(приоткрывая один глаз)*.
Буду я жива,
Коли свадьбе не быть.

Е р е м а. И всегда она всем недовольная
Эх, судьба моя — подневольная!
Дело ясное,
Как тут выбирать!

М а ш к а *(радостно вскакивает)*.
Ах! Воскресла я!
Свадьбе не бывать! *(В камеру.)*
Все идет пока по плану!
И клянусь своей метлой:
Счастье я себе достану,
И Емеля будет мой!

Праздничная площадь

Емеля, счастливый, по площади похаживает, на красные товары поглядывает. А вокруг разносчики свой товар предлагают.

Р а з н о с ч и к и. Всем, всем продаем!
А уж нашему Емелюшке,
Самому умному, самому красивому,
Самому талантливому, самому счастливому —
В первую очередь.
И не продаем, а задаром отдаем!

Натягивает Емеля новый кафтан, примеряет новую шапку.

Е м е л я *(самодовольно)*. Ох, приятно это мне,
Даже лучше, чем во сне!
Ото всех почет и честь,
И все правда, а не лесть!
Это счастье-то и есть!

Нос и Глаз за ним с кислыми рожами следят, переговариваются.

Н о с. А как полагаешь, любезный Глаз, ежели привязать его за руки, за ноги к хвостам лошадиным и пустить резвых скакунов в разные стороны?

Г л а з. А вот я еще слыхал, милый Нос, ежели в сыру мать-землю зарыть по самы плечи, по холодной погоде до десяти ден некоторые живут, радуются.

Балаган. Балкон

Трубы. Барабанный бой. На балконе появляется Зазывала.

З а з ы в а л а. Наступает самый ответственный момент.
Жених здесь, невесты, правда, еще нет.
Но, как и полагается,
Счас она, наверное, появится!
Раз, два, три!
Всяк сюда смотри —
На это место!
Счас здесь будет невеста!

Вдруг рядом с Зазывалой появляется Машка. Она кокетничает, обеими руками посылает Емеле воздушные поцелуи. Толпа разочарованно ахает, свистит. На балкон вылезают Ерема и Черт. Свист усиливается.

Ч е р т. Па-а-прошу без этих митинговых затей!
Все под контролем. Все будет о'кей!

Е р е м а. Вот наше царское мудрое решение,
Не подлежащее пересмотрению!
Поскольку отдаем мы не что-нибудь, а дочку,
Рано еще ставить в этом вопросе точку.
Чтобы проверить Емелин ум и сноровку,
Его боевую и моральную подготовку,
А также помня про международное положение,
Даем Емеле государственное поручение.

Пауза. Все притихли.

Е р е м а, М а ш к а, Ч е р т. Пойти туда...

Т о л п а *(с горестным вздохом)*. Не знаю куда?

Е р е м а, М а ш к а, Ч е р т. Принести то...

Т о л п а. Не знаю что? *(Друг другу.)* Ну, это, братец, не сможет никто!
Тут уж, земеля, сомнений нет:
Погорел наш Емеля, как под Полтавою швед!

Е р е м а. Итак, наше решенье народу известно...

Е м е л я. Ваше царское, это нечестно!

Е р е м а. Ах, ты мне такие слова?
С плеч твоя полетит голова!
Раз-два-три! А ну, выбирай, холоп!
Пойдешь искать или ляжешь в гроб!

Емелю окружает стража.

Е м е л я *(грустно)*. Как уж тут поспоришь с тобой?
Неохота мне расставаться с мечтой.
Только суд твой, Ерема, — неправый суд!

Ш т у к а р ь *(свистит в два пальца)*. Надувала! Жулик! Не царь, а плут! Да мы счас тебе, да мы счас тебя!

Переодетые скоморохи в гневе лезут на балкон, чтобы разделаться с обманщиками, и теряют при этом бороды и усы.

М а ш к а. Скоморохи! Скоморохи! Спасайте царя!

Полицейские защищают балкон. Царь, Машка и Черт исчезают. На площади суматоха, неразбериха, куча-мала. Полицейские гоняются за скоморохами, падают, встают, получают пощечины.

Праздничная площадь

Площадь пуста. Стоит грустный Емеля. Масленица гладит его по голове. Девочка держит его за руку.

Е м е л я. Любовь, как пух, взовьется вдруг.
Тоска — свинец, внутри сердец.
Ахти, печаль великая!
Тоска моя несносная!
Куда бежать, тоску девать?
Как скоротать печальны дни?

Вдруг сбоку появляется Черт.

Ч е р т. Там прорубь есть, в нее нырни!
Буль-буль, и все! И все дела!

Подталкивает его. Но Девочка удерживает Емелю за руку.

Д е в о ч к а. Емеля, стой! Ведь он со зла!

Ч е р т. Добро и зло! Какой туман!
И то обман, и то обман!
Любовь твоя тебя не ждет.

Подталкивает Емелю.

Д е в о ч к а. Емеля, стой! Ведь он все лжет!

Ч е р т. Ну? Молодец?

Е м е л я *(вырывает руку у Девочки)*. Ах! Утоплюсь! Один конец!

Балаган. Балкон

З а з ы в а л а. Сейчас будет самое волнующее место:
Емеля лишается своей невесты!
Это трагедия, ни много ни мало.
Спасение в Щуке...

1 - й с к о м о р о х - а к т е р *(выглядывая из балагана)*. Щука сбежала!

2 - й с к о м о р о х - а к т е р. Емеля пропал!

З а з ы в а л а. Боже! Я гибну! Позор! Провал!

Сказочное место

Полусвет, пиротехнический дым, огоньки, завыванье. Пробегает очень взволнованная Щука.

Щ у к а. Я попасть на стол боюсь,
Извините, тороплюсь!

С другой стороны пробирается Емеля.

Е м е л я. Я куда иду, не знаю!
Пропадаю! Погибаю!

Скоморохи тоже блуждают в дыму.

Ш т у к а р ь. Как помочь друзьям в беде?
Где Емеля? Щука где?

Емеля, Щука, скоморохи по нескольку раз проходят друг мимо друга, сталкиваются, но не замечают этого. Наконец в центре этого круговращения возникает Девочка.

Д е в о ч к а *(возмущенно)*. Да вы что, совсем чокнутые! Где, где! Емеля на Москву-реку топиться пошел! В проруби! Щуку ловите! Эх вы, тюти! Да вот же она!

Скоморохи бегут за Щукой. В дыму перед Емелей возникает Черт, ухмыляясь, манит его за собой. В дыму скоморохи под руки тащат недовольную Щуку.

Щ у к а. Нет, нет, и не просите, и не задерживайте, не могу! Да и, между прочим, мне еще рано в прорубь: я лед хвостом пробиваю только на Алексея человека Божия, семнадцатого марта. А сегодня какое? Ась?

Ш т у к а р ь *(мрачно)*. Восемнадцатое, дура.

Прорубь

Емеля стоит на краю проруби. За его спиной замер в ожидании Черт.

Е м е л я *(горестно).*

Ах, девица, красавица!
Тебя любил, я счастлив был!
Забыт тобой, умру с тоской!
Любовь — роса на полчаса.
Ах, век живут, а вмиг умрут!

Снимает шапку, крестится, бросается в прорубь.

Ч е р т. Как говорится, кесарю кесарево, слесарю слесарево, черту чертóво, а дураку дуракóво! *(Посылает воздушный поцелуй в сторону проруби, исчезает.)*

Лечебная башня

Несмеяна с тоской смотрит в окно через решетку.

Н е с м е я н а. Лес обнажился, поля опустели,
Где мой Емеля? Нету Емели! *(Садится за прялку.)*
Я жива скорей не буду,
Все мученья претерплю,
Нежели тебя забуду
И другого полюблю.
Если ты меня забудешь,
Не забуду друга я:
Хоть и ты моим не будешь,
Я останусь твоя.
Ах! Страшны сомнений сети —
Вот что сможет погубить!
Если нет его на свете,
Значит, мне тогда не жить!

Вынимает кинжал, пристально смотрит на него.

Прорубь

Из проруби появляется Щука, она держит за волосы Емелю. Выбирается на берег, делает ему искусственное дыхание. Емеля открывает глаза.

Е м е л я. Сознанья нет, дыханья нет!
Наверно, это есть «тот свет»? *(Дрожит.)*
Да, прямо скажем, не курорт. *(Видит Щуку.)*
А вы здесь главный местный черт?

Щ у к а. Ну, умник! Сразу отгадал!
Я — Щука, ты меня поймал.

Е м е л я. Ты и есть Щука? Чудесная? И я тебя поймал? Разве? А мне-то казалось наоборот. Ну, да ладно! Я, так я! Вот здорово! Значит, ты выполнишь любое мое желание, иначе я тебя не отпущу? Так?

Щ у к а. Выполню, куда я денусь? Коли меня уже, так сказать, прищучили. Эх, парень! Уж больно у вас в Москве ко мне интерес большой. Гляди, чего у вас на стол подают? *(Вынимает старинную «Поваренную книгу», надевает очки, читает.)* «Щука на пару, уха щучья с шафраном, щучина свежепросольная, щучьи головы с хреном да с чесноком...» *(Вздыхает.)* Есть-то как хочется! *(Кричит.)* Ну? Чего тебе надобно, старче?

Е м е л я. Ну, всего этого антиквариата — например, скатерть-развернушка, самотрес-кошелек, меч-самосек, палка-самобойка, шапка-невидимка, графинчик-самоподавчик, — этого всего мне на дух не нужно. У меня у самого по избе печка, как оглашенная, бегает. А вот, видишь ли, надо мне пойти...

Щ у к а. Незнамо куда, что ли?

Е м е л я *(удивленно).* Да. И принести царю Ереме то...

Щ у к а. Незнамо что. Иначе тебе Несмеяну не видать?

Е м е л я. Иначе мне Несмеяну не видать!

Хватается за голову, горько плачет.

Щ у к а. Да все в порядке, парень, у тебя.
И сможешь ты обрадовать царя.
Куда ты шел, ты сам, скажи, не знал?
И вдруг не зная что в воде поймал.
Да и тсперь ты здесь со мной сидишь,
А ведь не знаешь, с кем ты говоришь.

Е м е л я. Ну, это, брат, нехитрая наука.
Любой дурак в тебе узнает Щуку!

Щ у к а. И вправду, ты, Емелюшка, — простак!
Я Щука, если посмотреть на это так,
Но если эдак посмотреть, не сгоряча,
Тогда не Щука я, а Русская Мечта!
(Танцует и поет на манер лезгинки.)
Без напряжения, без усилий,
О чем мечтали, то получили!
Чего желали, то поимели,
Щучье веленье, хотенье Емели!

Емеля вскакивает на ноги и тоже пускается в пляс.

Е м е л я. Эх! Не было ни деньги, да вдруг алтын!
Ух! Таперя Емеля всем господам господин!
Все богатства мои, и моя вся власть!
Кто был против меня, им всем пропасть.
Уж таперя я всеми поверчу, покручу...
Да чего просить, коль я все хочу?

Щ у к а. А это уж ты сам решишь, дружок.
Ну, а пока клади меня в мешок.
(Сама лезет в мешок, выглядывает из него.)
Испытанье тебе предстоит, молодец.
Бери мешок, ступай во дворец.

Лечебная башня

Несмеяна сидит с кинжалом в руке. Вдруг отбрасывает его и улыбается.

Н е с м е я н а. Как сердечко мое бьется,
Как головушка горит!
Ах, Емелюшка вернется
И меня освободит!
Пережили мы немало
Козней, плутней, кутерьмы.
Но мне сердце подсказало:
Скоро будем вместе мы.
Кто умеет так любить,
Невозможно разлучить.

Слышен легкий стук в окно. Несмеяна видит за окном сначала белую руку, а потом и лицо Смерти. Несмеяна в страхе отшатывается. Смерть улыбается, подмигивает ей и прикладывает палец к губам.

Царский дворец

У дворца на страже Брюх и Хребет. Зевают и чешутся, чешутся и зевают.

Б р ю х *(зевает)*.
А-ах, зевотина какая,
Ажно скулы сворочу!

Х р е б е т *(чешется)*.
Э-эх, тоска в стране такая,
Просто, братец, карачун!

Б р ю х. Никаких, Хребет, драматических событиев нет.

Х р е б е т. Потому, Брюх, исторический такой момент!

Появляется Емеля с большим мешком за плечами. Брюх и Хребет загораживают ему дорогу.

Б р ю х. Торопиться так не надо.

Х р е б е т. Не войдешь ты без докладу!

Е м е л я *(надменно)*.
Эй, с дороги, мелкота!
Ситуация не та!
Нынче власть переменилась,
Я теперь вам «ваша милость»!

Бьет их мешком. Они падают. Он входит во дворец.

Е р е м а и Ч е р т *(поют, сидя на троне).*
Хоть Москва в руках французов,
Но это, право, не беда,
Наш фельдмаршал князь Кутузов
Их на смерть пустил туда.

Ч е р т. Мы от радости запели:
Ах, Емелюшка — балда!

Е р е м а. Хорошо, что нет Емели!
И не будет никогда!

Вбегает взволнованная Машка, подскакивает к ним.

М а ш к а. Что расселися без порток, в неглиже?
Счас Емеля взойдет, неприлично же!

Царь и Черт в изумлении падают с трона. Емеля входит, садится на трон, ставит на пол мешок.

Е м е л я. Посижу, отдыхну — в ногах правды нет.
Правды нет нигде, так устроен свет.
Правды выше нет, правды ниже нет.
Одним словом, царь, выполняй обет!
Я пошел туда, сам не знал куда.
И принес тебе то, уж сам знаю что!

Е р е м а *(лебезит).*
Да куды торопиться, Емелюшка-свет?
Давай тяпнем с дорожки, потом будет обед...

Е м е л я. Эй! Ты мне не перечь, старик!
Подавай Несмеяну сей же миг!
И полцарства давай, что пропить не успел!
Все, тебе конец! Ты таперь не у дел!
Я Емеля-герой! И мне все по плечу!
Будет все таперь, как я захочу!

Машка бросается к нему. Грудь ее бурно вздымается.

М а ш к а. Не скрывай же чувств, как не скрыла я!
Посмотри на меня — я вся твоя!
Для тебя пляшу, о, ты мой герой!
Саломея я, а ты Ирод мой!

Музыка. Ерема играет на флейте, Черт на арфе. Машка танцует босая, как Айседора Дункан, в древнегреческом виде. Наконец, в экстазе падает у ног Емели.

Е р е м а и Ч е р т *(вместе).*
Не скрывай же чувств, как не скрыла она!
Наливай вина, да и пей до дна!
Пей до дна! Пей до дна! Пей до дна!

Тянутся к нему с кубками и поцелуями.

Е м е л я. А ну, все назад!
Ишь, нарезались!
Нынче новый расклад!
Нынче трезвость! *(Машке.)*
Эй, пошла-ка прочь!
На себя взгляни! *(Ереме, грозно.)*
Ты гони мне дочь
И полцарства гони!
Теперь власть моя —
Наилучшая!
Потому как знаю я
Слово щучее!

Ч е р т *(щурится на Емелю в лорнет).* Тысячу раз извиняюсь, мон шер Емеля... вы позволите вас так — по старому знакомству? Офкорс, офкорс, в ваших словах много разумного и справедливого. Машка, фуй, жаме, уи, временами безобразно, безнравственно себя ведет, мягко говоря. И ваши права, как гомо физикус, на мадам Несмеяну, зецен зи зих, юридически бесспорны. Но позвольте узнать, мин херц Э-ме-ля, а что у вас в этом... в этом, о, как это есть говорить национально по-рюсски, — мешьок?

Емеля начинает медленно развязывать мешок. Ерема, Машка и Черт вытягивают шеи.

Е м е л я. Антиресно вам?
Не спеши, постой.
Здесь арабский сезам,
Ключик здесь золотой!
Пожелай, дружок,
Все, что чудится,
Как откроешь мешок,
Так и сбудется!
И закончится суета-маета.
Тут моя мечта,
Здеся наша мечта!

Открывает мешок. Из него валит дым. Емеля переворачивает мешок, трясет его. Но он пуст. Дым все гуще, его становится все больше.

Праздничная площадь

Дым вырывается на площадь и повисает тучей. Лица московских жителей делаются черными. Они кашляют, плачут.

Н о с и Г л а з *(в толпе)*. Допрыгались? Получили? Вот он, ваш любимый Емеля! Это все его штучки, его рук дело! Да что ему простые люди? Что народ? Тьфу! Дали в кои-то веки ему Щуку в руку — воспользуйся! А он что с мечтой нашей сделал? Дым!

И все шарманщики и акробаты, Фокусник, Медведь и Коза, Великан, карлики, Силач, Женщина Паук без Ног и Рук, задумавшись, слушают ораторов. Но тут появляется Девочка.

Д е в о ч к а. Не слушайте их! А еще взрослые люди! Они вообще не из этой сказки!

Царские чертоги

Е м е л я. Не выдержал я щучье испытанье,
За это мне, Емеле, наказанье!
За это справедливый мне урок!
О Боже! Как я только мог?
Поддался соблазнам мира,
Сотворил себе кумира.
Несмеяну позабыл —
Все терзанья заслужил!

Ерема, Машка и Черт бросаются на него, стаскивают с трона.

Е р е м а. Бунтовщик, плебей, плейбой!
Лучше рожу-то умой!
М а ш к а. Лучше шнобель свой утри!
Вот где чудо, посмотри!

Демонстративно целует Черта взасос.

Ч е р т *(бьет Емелю)*.
Ах, ты, выскочка, пролаза,
Будешь строго ты наказан.
Вот в чем будет наказанье —
Я женюсь на Несмеяне!

М а ш к а. Что-о?

Ч е р т. Ничего, ничего! Я ничего не говорил, ты ничего не слышала. Это же просто неуместная шутка, ха-ха! Красавица ты моя, лапочка ты моя! И чтой-то я в тебя такой влюбленный? *(Тычет Емелю.)* Это все он, злодей! Все он!

В знак примирения щекочет и щиплет Машку. Она хихикает. Вдруг Ерема надувается и топочет ногами.

Е р е м а. Прекратить немедленно! Бездправ... безвранственность... *(Машке.)* Родственник он тебе? Да? Дядя он тебе? Тетя он тебе? Покажь документ! У тебя справка есть? Не родственник он тебе! Видали мы таких родственников! *(Прыгает на трон ногами.)*

Вы забыли, что не зря
Званье я ношу царя.
Распустились, вот я вас!
Слушай царский мой указ! *(Емеле.)*
Я хотел сделать тебя наследником моего царства,
А ты произвел надо мной коварства.

Вбегает стража. Брюх и Хребет держат Емелю за руки и надевают на него цепи. Бьет барабан. Появляется палач в красной рубахе, с топором.

П а л а ч. Емеля, прощайся с белым светом,
Ты должен помереть на месте этом.

Е м е л я *(кланяясь на четыре стороны).*
Прощай, родимая земля,
Прощайте, ро́дные поля,
Прощай, весь свет и весь народ.
Емеля счас от вас уйдет!

М а ш к а. Ходите почаще, без вас веселей! Нынче белокурые-то не в моде.

Палач улыбается, точит топор и размахивает им над головой.

Праздничная площадь

Д е в о ч к а. Где скоморохи? Не видали скоморохов?

И все шарманщики и акробаты, Фокусник, Медведь и Коза, Великан, карлики, Силач, Женщина Паук без Ног и Рук спрашивают: «Где скоморохи? Не видали скоморохов?»

Балаган. Балкон

З а з ы в а л а. Господа зрители, московские жители!
К нашему великому сожалению —
Сегодня последнее представление!
А ну, все спешите скорее в зал:
Артисты торопятся на вокзал.
Уже готов там специальный вагон,
Чтоб везти их с гастролью в Париж и в Лондо́н.
Спешите сказать им спасибо сердечное,
За то, что несли вам разумное, доброе, вечное!

Старинный театр

Зал полон. На сцене — декорация Емелиной избы, печь, лавки. Скоморохи пляшут, пляска непонятным образом переходит в «Танец маленьких лебедей», а потом в дикую свалку и вакханалию. Публика в восторге, свист, аплодисменты, цветы. В зал вбегает Девочка.

Д е в о ч к а. Танцуете? А Емеля сейчас, может быть, уже и без головы! Эх вы, лебеди! Несмеяна в опасности! Танцуйте, танцуйте! Купайтесь в славе! А друзья, а ваши друзья... *(Плачет.)*

Скоморохи останавливаются. По их лицам видно, что им очень стыдно.

Ш т у к а р ь. Хучь заплатят миллион,
Не поедем мы в Лондо́н!
Отменяется гастроль,
Есть у нас другая роль!

Скоморохи на глазах преображаются в Благородных Разбойников и вооружаются саблями и пистолетами. Штукарь выходит на авансцену, поправляет огромные усы, топает сапогом.

Ш т у к а р ь. Быть может, меткая винтовка
Из-за куста меня сразит;
Быть может, шашка проклята́я
Вмиг мой череп разразит.
Не буду пули я бояться,
Я буду весело сражаться
С молитвой верной и святой
С нечистой силой проклято́й!

Сказочное место

Костер. Дерево с золотыми яблоками. Возле костра — Госпожа Смерть, она выглядит доброй старухой. Несмеяна у ее ног, положила ей голову на колени. Смерть гладит ее по голове и, наклонясь, рассказывает ей свою тихую сказку. А Несмеяна понемногу засыпает.

Г о с п о ж а С м е р т ь. В моем царстве, в самом великом государстве никто не жил, никто не был. И Несмеяна там не жила, а спала. И Емелюшка твой скоро заснет, я его тоже уговорю, убаюкаю. И ничего там, в этом царстве, не было, ни морей, ни дождей, ни друзей. А что там было, то прошло, а что будет, уже было. Ах, как хорошо, как спокойно. Спи, спи, девочка...

Праздничная площадь

Скоморохи идут по площади, стреляя во все стороны из пистолетов и ружей. Масленица очень довольна происходящим, ей весело — она приплясывает на возвышении. И все московские жители и акробаты, Фокусник, Медведь и Коза, Великан, карлики, Силач, Женщина Паук без Ног и Рук присоединяются к скоморохам. Кто-то балансирует по проволоке, кто-то спускается на веревке, как Тарзан, кто-то летит, держась за связку разноцветных воздушных шаров.

Дворец

Брюх и Хребет со страхом смотрят на приближающуюся толпу.

Б р ю х. Ах, кошмарина какая,
Это нам не по плечу!

Х р е б е т. Эх, беда в стране такая,
Просто, братец, карачун!

Б р ю х. Никакого, Хребет, нам спасения нет.

Х р е б е т. Потому, Брюх, исторический такой момент!

Исчезают навсегда.

Царские чертоги

Палач держит топор над головой Емели. Но тут распахиваются двери, с грохотом и пальбой вваливается толпа. Ерема, Машка и Черт разбегаются кто куда, прячутся под трон.

Ш т у к а р ь *(палачу)*.
А ну, отойди от Емели, мерзкая харя!
А то как бы не сказнили тебя и твово государя!
Не хотим только портить впечатления
От всего нашего веселого представления!

Емеля стряхивает с себя цепи. Скоморохи-разбойники палят вверх. Поднимают Емелю на плечи и выносят из дворца.

Праздничная площадь

Шум, грохот, смех. Скоморохи несут над толпой Емелю.

З а з ы в а л а *(с балкона)*. От имени всех исполнителей,
Поздравляю вас, московские жители!
Благодаря победе народа,
Таперя у нас демократия плюс свобода!

И вдруг слышна странная музыка. Все смотрят вверх. Смерть на больших черных крыльях, улыбаясь, летит над Землей, держа в своих объятиях спящую вечным сном Несмеяну.

Г о с п о ж а С м е р т ь. Торопиться бы не надо.
Всяк живущий должен знать:
Смерть — великая награда!
Ее надо звать и ждать.
Ее надо любить!

Е м е л я *(кричит)*. Смерть, тебя я ненавижу!
В жизни смысла я не вижу!
Несмеяна умерла,
Тут кончаюся и я!

Падает, умирает. Тишина.

Д е в о ч к а. Боже! Ну, уж это я просто не могу перенести!

Штукарь, смотрит на медленно пролетающую Смерть. Снимает с плеча ружье. Смерть улыбается, машет ему рукой — сейчас она улетит с Несмеяной в когтях. Штукарь по-солдатски сморкается одной ноздрей.

Ш т у к а р ь. Ах, едрит твою, надоела ты мне!

Стреляет. Заряд со свистом и пламенем вырывается из ружья и попадает Смерти прямо в лоб.

Д е в о ч к а. Что? Съела?

Вздох облегчения вырывается у толпы. Девочка в восторге прыгает и хлопает в ладоши. Смерть выпускает из когтей Несмеяну. Падает на землю, как куча черного тряпья, и исчезает.

Д е в о ч к а. Ах, об этом я мечтала!
Больше некому вредить!
Вырвано у смерти жало,
Смерти нас не победить!

А у Несмеяны вдруг вырастают большие белые крылья. Она опускается рядом с женихом. Кладет его голову к себе на колени. Глаза Емели закрыты. Несмеяна целует его. Тишина. Вся площадь замерла в ожидании.

Н е с м е я н а *(склоняясь над Емелей, тихо).*
Будет жаркое дыханье,
Будет течь по жилам кровь...

Емеля медленно приоткрывает глаза.

Н е с м е я н а. Наши кончатся страданья,
Воскресит тебя любовь!

Емеля, радостный и веселый, вскакивает на ноги.

Т о л п а. Все! Окончились страданья!
Победила все любовь!

З а з ы в а л а. Если бы не Сказка, если б не Бог,
Кто бы тогда нам, братцы, помог?

Рядом с Зазывалой на балконе появляется улыбающаяся Щука.

Щ у к а. Вот что всем вам скажет Щука!
Это, люди, вам наука!
И Емелюшке урок,
Чтобы дальше жить он смог
Без иллюзий и без снов,
Без волшебных щучьих слов,
Полагаясь на себя,
Всех жалея и любя!

Несмеяна и Емеля стоят обнявшись. Милуются. К ним плетутся сконфуженный Ерема, Черт, поджавши хвост, и Машка, которая все же на ходу пытается кокетничать с народом, с мужской его частью.

Е р е м а и Ч е р т *(Несмеяне и Емеле).*
Все мы, дети, осознали
И теперь уже едва ли
Нас заманят, ха-ха-ха,
На путь порока и греха!
Больше не дадим промашки,
Отрекаемся от Машки!
Быть плохими мы не рады,
И пойдем мы в акробаты!

Превращаются в акробатов, кувыркаются, оказываются на балконе и замирают рядом с Зазывалой и Щукой.

М а ш к а. Будет скучно вам, ей-ей,
И без ведьм, и без чертей.
Но коль есть другое мненье,
Подчиняюсь без сомненья.

Оказывается на балконе, пытается кокетничать, но тоже замирает.

Е м е л я. Вот и все. Ура, ура!
Расставаться нам пора.
Очень радостный конец:
Вам домой — нам во дворец...

Обнимает Несмеяну. Сразу забыв обо всех, они идут к дворцу, на головах у них вспыхивают золотом короны. Скоморохи растеряны, они грустно переглядываются. Нос и Глаз, наоборот, конечно, довольны таким поворотом сюжета и высовывают свои кислые рожи.

Н о с. И поделом, поделом! Ведь говорил я тебе, любезный Глаз, что все плохое от скоморохов, а все хорошее — от начальства и нас с тобой.

Г л а з. Самое время, милый Нос, дать молодому нашему царю Емеле разумный совет — предать этих оборванцев какой-нибудь симпатичной пытке. Например, знаю одну очень хорошую, китайскую. С голодной крысой.

Д е в о ч к а. Папа, папа! Они уходят от нас! Сделай что-нибудь!

А отец опять на акробатку отвлекся.

Д е в о ч к а *(со слезами)*. Емеля, Несмеяна! Это не честно! Неужели мы так все и расстанемся?

Емеля и Несмеяна оборачиваются. Смотрят на нас. Идут назад к скоморохам. Нос и Глаз тут же исчезают в толпе. Навсегда.

Е м е л я и Н е с м е я н а. На мгновенье мы забыли
Все, чему нас научили
Щучьи главные слова:
«Всех жалея, всех любя!»

Пускаются в пляс вместе со скоморохами. Короны с них спадают, а они и не замечают. И что тут начинается! Все танцуют, все развлекаются. Сверху цветы летят, повсюду на площади огни горят. Акробат с шестом по канату идет.

Ш т у к а р ь *(а за ним и все скоморохи)*.
Юмор птичкою летает,
Юмор песенки поет,
Юмор жить нам помогает,
Умереть нам не дает.
Да и мы не умираем,
Вот уж мы-то не умрем!
Все века переживаем,
Власти все переживем.
Никого не унижаем
И обиды всем прощаем,
И прощенья просим сами,
Если кто обижен нами.
То, что видим, то, что знаем,
То, что любим, понимаем,
То, что ценим и храним,
Чем печалим и смешим,
Все сегодня отдадим,
Всем сегодня посвящаем!
А себе мы оставляем
Право жить на свете вечно,
Шумно, весело, беспечно,
Выше неба, слаще меда —
Для московского народа!

И вдруг — громкий рев. Все останавливаются.

Г о с п о ж а М а с л е н и ц а. А-а-а! Обманули Масленицу! Сами обещали, а сами не сжигает-е-е! А-а-а!

С к о м о р о х и. Свет наша Масленица дорогая! Сожжем, сожжем, матушка! Сожжем, сожжем, кумушка! Гори, гори, сватушка!

Фокусник дохнул на Масленицу огнем, и она запылала.

Г о с п о ж а М а с л е н и ц а. Ух, горю! Ух, хорошо! Ух, жарко! Ух, славно!

XX

МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫ
КИНОФЕСТИВА

КРУГЛЫЙ СТОЛ

Конец века — конец чернухи?

В этом номере мы публикуем вторую часть дискуссии, состоявшейся в рамках XX Московского международного кинофестиваля. В разговоре приняли участие кинокритик Лев Карахан, режиссер Алексей Герман, режиссер и киновед Олег Ковалов, художник Георгий Пузенков, художник и искусствовед Юрий Лейдерман, поэт и литературовед Лев Рубинштейн, культуролог Нэнси Конди (США), режиссер Александр Зельдович, историк кино Ханс-Иоахим Шлегель (Германия), режиссер Александр Адабашьян, режиссер Владимир Хотиненко, художник Константин Звездочетов и главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей.

Л.Карахан. Выступавшие в первой половине нашего обсуждения Владимир Дмитриев и Александр Кабаков утверждали, что «чернуха» — понятие не специфичное: всякому времени своя чернуха. С ними хочется согласиться. Тем более что само слово достаточно неприятное с языковой точки зрения. Но понятие все же возникло и почему-то укрепилось в сознании. И соотносится оно прежде всего с нашим временем, а не с 1937 годом или эпохой правления Ивана Грозного. Легко, без каких-либо дополнительных объяснений в нем узнается сегодняшнее состояние общества и культуры. Значит, что-то это понятие выражает, определяет. Вопрос только в том — что?

У меня есть версия ответа. Но начать хочу не с искусства, а с одного жизненного впечатления. Вчера я проходил мимо Киноцентра, где были убиты директор ресторана «Арлекино» и его телохранитель. На асфальте — еще не смытые пятна крови. Рядом разбросаны поминальные гвоздики. Трагическое само по себе, происшествие не побуждало к обобщениям. Но знаменательными показались слова девушки, которая шла мимо и, оглядев место события, с такой прохладной, констатирующей интонацией обронила: «Опять кого-то...»

Фактически она сказала о том, что мы живем в реальности, где убийство стало бытовой нормой, повседневным опытом, образом жизни. И что принципиально важно: насильственная смерть не отделена от обыденности ни мрачным таинством ГУЛАГа, ни экстремальными условиями войны. Жизнь не противостоит уничтожению жизни, но приемлет его, вбирает его в себя. Не отстраненными остаются в этой реальности даже масштабные военные конфликты. Ведь в строгом смысле чеченская война — это не война. Ее не назовешь ни гражданской, ни отечественной, ни колониальной, ни какой-либо еще. Что это за война, когда русские матери разыскивают своих пленных сыновей на территории противника, когда русские офицеры продают оружие и боеприпасы своим врагам-чеченцам, и все они вместе — граждане одной страны. Разве это война? Нет, конечно. Это странная хаотичная

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1998, № 3.

жизнь, в которой возможно все. А точнее, все мы являемся обитателями гигантского полукриминального рынка, на котором то и дело возникают разборки, в том числе и с применением тяжелой боевой техники, ибо товар (скажем, нефть) того стоит.

Но что такое жизнь, которая примирилась с насильственным уничтожением жизни? Это обреченная, убывающая реальность: не сегодня — так завтра, не ты — так тебя. Бежать некуда. Кромешная безысходность. И, как во всякой замкнутой среде, распределение ролей особого значения уже не имеет. Киллер может быть жертвой, жертва — киллером. И даже случайный прохожий — не в стороне. В момент разборки у Киноцентра мимо шел режиссер В.Рыбарев. Одна из пуль пролетела рядом с ним. Он ее слышал.

Очевидно, индивидуальная дистанция измеряется сейчас сантиметрами. А часто зазора вообще не остается. Скажем, герой нового фильма В.Криштофовича «Приятель покойника» не испытывает практически никаких затруднений в переходе от одной жизненной роли к другой. Сначала он невольно становится заказчиком убийства, потом занимает место жертвы, потом нанимает убийцу для своего киллера и, наконец, приходит в дом убитого киллера, чтобы занять его место в семье и надеть его домашние тапочки. И никаких внутренних катаклизмов, никаких индивидуальных преображений: каким был, таким и остался. Кажется, что роли героя вообще менялись лишь оттого, что текло время, а он просто физически существовал в нем.

В каком-то смысле мы все стали «приятелями покойника», ибо привыкли к вымороченной жизни, научились жить по ее законам. Вот в чем чернуха.

Другой вопрос, как такое вышло? Менее всего подходит традиционный ответ: среда заела. Рассуждение о неблагополучной среде всегда предполагает наличие ответчиков, виноватых. И у нас, как всегда, нет недостатка в кандидатах. Хочешь — бери Чубайса, хочешь — мафию, хочешь — лиц кавказской национальности, хочешь — жидомасонов. Как известно, в социальной терапии без виноватых не обойтись. Но что, если болезнь не в реальности, а в нашем сознании, которое порождает и формирует эту реальность?

По-моему, все началось с того, что мы не выдержали испытания социальной свободой. У нас не оказалось ни опыта, ни элементарной осторожности в обращении с этим безумно опасным подарком судьбы. В тот момент, когда окончательно рухнули все декорации — и «застойные», и перестроечные, когда люди выбрались из подполья или, по крайней мере, системы двойного стандарта, возникла странная иллюзия, что сохранять внутри себя вообще ничего не надо. Социальная свобода была воспринята как повод для безоговорочной и полной идентификации с социальной жизнью вообще. Мы ринулись в эту жизнь, как счастливое и беспечное стадо, и растворились в ней без остатка, ничего не оставив за душой. «Наличное бытие» стало нашей единственной реальностью. Подвело, видимо, то, что слишком долго на страже наших внутренних, личностных интересов стояло сугубо политическое предубеждение, будь то открытая ненависть или легкая неудовлетворенность советской властью. В условиях реальной свободы никакая даже самая страстная ненависть к режиму уже не могла питать дистанцирование и механизмы защиты внутреннего мира человека от внешней среды, от натиска мира сего. Наоборот, такая ненависть породила лишь откровенных социальных маньяков.

Старая подпитка исчезла, новая, обусловленная развитием и углублением собственно внутренней жизни, не возникла. Мы предались искушению свободного социума, стали жадно потреблять его разнообразные материальные и нематериальные продукты. И у нас, по сути, не осталось физического времени на передышку. Я не говорю о таких сложных и труднодоступных по совокупности психологических причин (привычек) формах духовной жизни, как, например, молитва. Нет времени даже на простейшее минутное забытье, на краткую внутреннюю сосредоточенность. В результате процветает тотально социализированное сознание, которое постепенно при активном содействии средств массовой

информации изживает в себе как ретрокомплекс само понятие о таинстве человеческого бытия. Телевидение, скажем, научилось потрясающе паразитировать на вновь возникшем типе сознания, используя его в своих эксгибиционистских программах — от благопристойной «Я сама» до непристойной «Про это»[1].

Таинству исповеди новый добровольно лишивший себя внутренней жизни человек заведомо предпочитает публичное, перед миллионами телезрителей саморазоблачение, в том числе и в прямом смысле, если говорить еще об одной, конечно же, глубоко «исповедальной», идеологичной, как и все в России, программе «Империя страсти».

Теперь готов принять любые упреки в идеализме, но уверен, что чернушная реальность стреляет и взрывает потому, что является производным нашего замкнутого на социум сознания. Жизнь схлопнулась потому, что мы сами не оставили в ней продыха для себя.

В этой ситуации искусство чаще всего не способно к восстановлению утраченной дистанции. А ведь было бы достаточно и простого, заложенного в самой природе художественного познания, остранения реальности. В большинстве своем авторы безвольно следуют диктату социального поля. Киноэкран при этом становится таким же плоским, выморочным, чернушным, как и сама реальность, которую он не столько отражает, сколько повторяет. Подобие глубины и ощутимое авторское присутствие возникают, как правило, лишь в тех случаях, когда художники начинают программно настаивать на своем лишенном внутренней перспективы существовании и даже некоторым образом бравировать душевной пустотой, когда социальная зацикленность превращается в самодовольно гибельную идеологию.

С эдаким дамским надрывом и вызовом эту идеологию блестяще (нечего сказать) продемонстрировала Кира Муратова в «Трех историях». В смурной, «похмельной» манере идеология полностью «овнешненного» бытия представлена и Алексеем Балабановым в фильме «Брат», который при ближайшем рассмотрении тяготеет не к жанровому кино (это было бы хоть каким-то остранением материала), а является все тем же популярным сегодня эксгибиционизмом, «черной исповедью», презентацией гнойных ран. Важно, что сам Балабанов чем дальше, тем больше в различных заявлениях для прессы старается идентифицироваться со своим героем-киллером, его ура-патриотическими и шовинистическими высказываниями. Автор оказывается как бы зомбированным своим собственным фильмом.

Тупик на то и тупик, чтобы биться головой о стенку. Но ведь это не выход, а лишь способ пребывания в тупике, граничащий иногда с мазохистским наслаждением. Выйти — значит прежде всего осознать, что мы сами превратили социальную свободу в социальную диктатуру. И только сами можем избавиться от нее, вернувшись к себе, к личностному масштабу.

Алексей Герман. Утесов утверждал, что джаз родился в Одессе. Мы тоже утверждаем, что фильмы ужасов родились в России, потому что может ли быть что-либо ужаснее, чем детский стишок:

Как у нас в Рязани
Все грибы с глазами,
Их едят, а они глядят.

Подумайте, до такого еще никто не допер.

Ну, это маленькая заставка.

Поскольку я человек в возрасте, то когда меня пригласили на эту дискуссию, я решил немножко подготовиться. И вспомнил английскую молитву для пожилых людей. В ней есть приблизительно такие строки: «Господи, преподай мне урок, что и я могу ошибаться». Это первое. И второе, что я тоже очень люблю: «Господи, я старею и скоро стану стариком. Пожалуйста, постарайся сделать так, чтобы я сохранил хоть немного друзей до конца своей жизни. А для этого постарайся, чтобы я не выплескивал на них все те знания, которые я накопил к старости».

[1] Этот и некоторые другие примеры добавлены в текст во время его подготовки к печати. — *Прим. авт.*

Поэтому сегодня здесь с вами я постараюсь как-то сманеврировать. Тем более что с искусствоведами вообще тягаться трудно, они умнее. Я профессионал, но несколько в другом деле.

Какое-то время я руководил студией, и зарождение, становление, укрепление в нашем кинематографе чернухи — сказать по правде, это странное слово я не очень-то понимаю — происходило при мне. Поэтому позвольте поделиться некоторыми достаточно банальными сомнениями. Допустим, существует Лев Николаевич Толстой. У него есть «Анна Каренина». Ну, совсем не чернуха. Правда? Там балы, там красиво, Вронский, гвардейцы, борзые ходят. И есть «Власть тьмы». Если вдуматься, достаточно неприятная вещь. И что? Получается «Власть тьмы» — это чернуха?

Существует Золя... Существует Домье, по полотну которого за само изображение прачек кто-то из больших французских вельмож хлестнул плетью.

Так что чернуха пришла к нам из глубины веков. Наверное, и скифы кого-то там за нее прорабатывали.

Но что же такое на самом деле случилось с нами? Если вы помните, накануне бешеной горбачевской весны, на нас обрушились дискуссии о серых фильмах. Все шумели: серые фильмы, кому они нужны, кто их делает? Действительно, серые режиссеры для всех удобны. Вот существовала Киностудия имени Горького, выплескивающая огромный поток фильмов, где родителям рассказывали сентиментальные истории о детях. О розовых детях, у которых все так радужно складывалось. Верно? И куда делись эти режиссеры? Ведь фильмов-то были сотни. И были только они. Других-то не снимали.

А дальше произошли перемены. И в нашем партийном обществе (а оно всегда было партийным, оно и сейчас партийное, только сегодня мы на братву работаем) откуда-то сверху был спущен социальный заказ. И огромное количество режиссеров-официантов, режиссеров, которые умели сбивать коктейли из розового и голубого, взялись за то, что было делать очень легко. Очень легко. Поверьте мне, найти человека, который имеет право долго смотреть с экрана прямо тебе в глаза, — это трудно. А взять алкаша, посадить его на кухне, налить ему три стакана водки, поставить напротив камеру — легко. И он доволен. Захотите — расскажет, как сожгли в печке человека. И будет рассказывать. Километрами. Но это не будет никаким искусством. Это будет ничто.

Короче, те же самые режиссеры, которые сначала выполняли один социальный заказ, быстренько развернулись и заполнили экран совершенно другим.

И именно это, лишенное какой бы то ни было доли искусства, живого движения, живого сострадания, мы и начали называть чернухой. А чернуха и реализм, даже самый сгущенный, спрессованный, — это совсем разные вещи. После той же «Маленькой Веры» на экран полился поток подражательности, который и был всеми нами определен как чернуха. Но такого жанра в принципе нет. Просто давайте из этой огромной массы кинопродукции отсечем неискусство. Ведь журнал, который нас всех здесь собрал, называется «Искусство кино». Так давайте неискусство мы выведем за скобки, а оставим только то немногое, что может называться этим старинным высоким словом *искусство*.

Американцев частично тоже выбросим за скобки, потому что любыми средствами шокировать зрителя — например, герою в рот помочиться — можно запросто.

Уверяю вас, что снимать очередную пресловутую чернуху в десять раз легче, чем работать в пограничном жанре. Это не требует никаких усилий. Например, мы со страданиями вытащили какого-то человека на съемки, посадили его играть на гармошке и непонятно почему сняли десять метров. Чем-то он приковывал. А через два дня человек повесился. Оказалось, что это спившийся прокурор. Была у него какая-то тоска в глазах, вот мы его и снимали.

Я огромный поклонник Киры Муратовой. Когда меня достали из дерьма, прополоскали и отвезли к Ермашу на встречу, я не про себя говорил. Я говорил про величайшего режиссера Муратову. Но я же еще об «Астеническом синдроме» сказал ей:

«Кира, это последнее дело — снимать собачку, которая просит тебя выпустить ее». Это очень просто — взял собачку и снимай. А дальше все это стало нарастать, потому что огромного таланта человек дал себе слабину.

Что больного во всей истории нашей борьбы с чернухой? Правда, она, слава Богу, не носит характера серьезной кампании. Но я не стал бы так уж сильно в это дело вникать — стоит ли нам бороться с чернухой или не стоит? Потому что я не очень понимаю: там, где чернуха сделана средствами искусства, это уже реализм? Вот в чем фокус. Но, презирая чернуху, отводя ее лапочкой, — мол, давайте все по-другому делать, не ошибиться бы, не начать бы борьбу с реализмом.

И на самом деле сегодня уже понятно, что искусство кино, которое вычерчивает правдивую точку зрения, не соответствует интересам телевизионных хозяев. И в воздухе висит призыв: «Давайте закругляться. Давайте делать красиво». Но я скажу, что это всего лишь старая песня о главном. За невинную фразу, произнесенную как-то на телевидении, о том, что вот строили Америку, а построили Африку, меня пригласили к большому телевизионному начальнику. Правда, начальник оказался очень симпатичным. И я ему говорю: «Действительно Африку построили, а не Америку». Получается, что нас как-то легонечко начинают подталкивать снимать фильмы на потребу какого-нибудь начальника, скажем, Эрнста, Березовского, Гусинского или Малашенко. Или выбирать, что на экране показывать и что не показывать? «Любовь киллера» — киллер хороший и киллер плохой. У Солженицына есть прекрасная фраза: «Против собак волка не зови» и длинное рассуждение о том, кто такой уголовник на самом деле. Кстати, можно понять, почему кинематографическая молодежь мечется в поисках героя, почему на телеэкране одни бездуховные герои. Сделать героем милиционера, который взятки берет, — трудно, сотрудника НКВД, МВД, прокуратуры — трудно, строителя — трудно, гуманитария — трудно, честного человека, скажем, инженера — скучно. И получается, что сделать героя кристально честного, хорошего — красиво, но как-то противоестественно. И получается, что американцам легче, чем нам, потому что они не боятся себя любить и видеть в самом лучшем свете. Да и кто же сегодня у нас закажет картину про хорошего человека? Скажем, про Сахарова, который плохо разговаривал, шамкал. Зато герой в «Маленькой Вере» Пичула восхищает. Вот это и надо осмыслить. А постоянные призывы: «Надо найти хорошего милиционера» — ни к чему не ведут. Ну, найди. Но не найдешь, потому что опять попадешь в эту среду и опять начнутся банальности.

У меня сейчас в картине есть сцена изнасилования. И мой директор привез мне из Парижа детородный орган — такие у нас продаются теперь повсюду (картина ведь уже давно началась, я ее, по-моему, уже лет двести делаю). Большой детородный орган в целлофане. «Зачем ты мне, Леша, это привез?» — спрашиваю. Он отвечает: «Ну, есть же сцена изнасилования. А чем насиловать-то?» «Да он мне не нужен, мы как-нибудь другими средствами обойдемся». «Да? — говорит. — А чего с этим делать?» Я ему: «Ну, не знаю. Поставь в сейф». У нас такой сейф черный есть, в котором нет денег, но уже пять лет, как какой-то дикий образ, стоит этот самый орган. И у меня появилась мечта, чтобы кто-нибудь у нас этот сейф украл. Представляете, какая была бы прелесть? Вот вор бы сейф украл, автогеном разрезал и там бы такое увидел. Вроде бы бред, но это действительно так — открываешь сейф, а там какие-то бумажки лежат, отчеты, командировки и стоит это самое...

Короче говоря, смысл моего достаточно бессмысленного сообщения состоит в том, что, во-первых, не спутать бы нам чернуху и реализм. А реализм — вещь многообразная, и главное, чтобы в своих оценках мы никому не навредили даже чуть-чуть. Критики, здесь сидящие, даже не представляют себе, как их слово бывает хорошо и как бывает дурно, как от него много зависит. И во-вторых, то, что, на мой взгляд, называется чернухой, — просто профессиональная немощь, слабость мышц.

Здесь среди нас находится Олег Ковалов. Вроде бы сначала он ехать не собирался. Но как-то встречает меня и говорит: «А вы знаете, чем я потрясен? Что картину Куросавы

«Сны» показали в рубрике «Кино не для всех». И мы вытаращились и долго друг на друга смотрели, потому что это же и есть кино для всех. Это не то что Сокуров. Это очень простое кино: достаточно сентиментальное, достаточно красивое, достаточно убедительное. Для всех. И если это кино «не для всех», то кто же тогда эти «все»? Тогда я уже совсем не знаю, для кого работать и с кем разговаривать...

Я только что спросил у Кармалиты: «А чего это я сказал?» И тут же вспомнил, как давал интервью в Америке и точно так же спросил у переводчицы, как я говорил. А в газетах написали, что Герман приехал с сотрудницей КГБ, которую он так боится, что сразу спрашивает у нее: «Ну как я говорил?..»

Олег Ковалов. Когда я услышал о теме нашего семинара, мне показалось, что мы, как в фильмах Земекиса, оказались откинутыми на много лет назад. Азбучная же истина: режиссер, сознательно дозирующий темные и светлые краски, — ремесленник и сервилист, выполняющий социальный заказ. Художник, снимая кинокадр, думает о точности и правдивости, а не о том, чернуха это или нет. Точность линии и правда изображенного в искусстве — это и есть красота. Когда я слышу от равнодушных к этой естественной красоте призывы высветлять художническую палитру — мне сразу вспоминаются такие несгибаемые борцы за нравственность культуры, как Гитлер и Геббельс. Историческая память у нас прямо девичья. Загляните в статьи нацистских идеологов и обнаружите там до боли знакомую озабоченность духовным здоровьем народа, которому-де позарез нужна новая национальная идеология, который возмущен оплевыванием священных страниц родимой истории, которому надоел показ захламленных углов и язв безработицы и которому вынь да положь оптимистический взгляд на жизнь. Неужто не памятно: внесенный в повестку дня пунктик о «светлых идеалах» предваряет массовое кровопускание?.. Мы давно не вспоминали ядовитый афоризм Ф.Дюрренматта: «Когда государство начинает убивать людей, оно называет себя Родиной».

В начале 60-х с партийных трибун грянул залп против абстракционистов, и А.Твардовский проницательно заметил: «Громят абстракционизм, а метят в реализм». Не проходит ощущение, что у нынешних борцов с чернухой та же неназываемая цель. И когда война с чернухой будет директивно объявлена, он плавно примет знакомые формы «борьбы с очернительством», в ходе которой пострадают не ремесленники от искусства (эти перестроятся на ходу, как бывало не раз), а в первую очередь реалисты.

Слыша стенания о том, как устал бедный народ от неприглядных картин жизни, что подсовывают ему зловредные художники, вспоминаешь замечательный рассказ М.Зощенко о том, как в коммуналку провели «лампочку Ильича», электричество. Жильцы вдруг увидели в углах грязь, на матрасах — дыры, клопов на сальных обоях и заплеванные полы. Малоприятные открытия вызывают смущение в душах доселе беззаботных граждан. Грозно нависают исконные вопросы: «Кто виноват?» (разумеется, «лампочка Ильича») и «Что делать?» Но и этот вопрос не столь мучителен: рука привычно тянется не к швабре, а, как водится, к ножику. Электрический провод перерезан, квартира погружается в привычный первобытный мрак, в душах вновь воцаряется гармония... (Увы, сам писатель, явно счищая с себя все те же обвинения в чернушности, в позднейших редакциях рассказа переписал финал: под влиянием «лампочки Ильича» жильцы сплошь исправляются и превращают квартиру в образцово-показательную.)

Конечно, проще и необременительнее морочить себя миражами, чем убирать в доме, тем более что власть не скупилась на идейные наркотики для своих подданных, долженствующие заменять им блага нормальной жизни. Поэтому сегодня была бы актуальнее дискуссия о нацистских тенденциях, исподволь формирующих массовое сознание через СМИ. Я имею в виду квасной патриотизм, бряцание оружием, настырное навязывание обществу образа врага, слащавую пошлость им-

перского стиля, прикидывающуюся некоей ностальгией, сентиментальные вздохи о советском прошлом, отношение к народу как к быдлу, заслуживающему лишь ярких цацек и телевикторин. Букет — не самый ароматный, что до чернухи, то...

Я, скажем, плохо отношусь к «Трем историям» Киры Муратовой, но не потому, что фильм чернушный, а потому, что слишком многим кадрам его не могу поверить. Как поверить в то, что экранный пупсик действительно вознамерился отравить деда, если маленькая актриса, якобы отмеряя яд, после каждого своего скованного движения скашивается за кадр, явно ожидая дальнейших подсказок режиссера?.. Как поверить, что герой С.Маковецкого — убийца?.. Посмотрите в его глаза. Дело вовсе не в том, что именно показывает художник, — в этом отношении искусство, простите, всеядно и, страшно выговорить, безнравственно. Эстетика иной раз непостижимо игнорирует нормы общечеловеческой этики. Так признаемся, что мы, гуманисты и моралисты, испытываем острейшее эстетическое наслаждение от... сцены убийства нежащейся под душем героини фильма А.Хичкока «Психоз». В классических лентах Дарио Ардженто самые кровавые сцены сняты не только без всякого морализаторства, но с особым режиссерским упоением. Ардженто и не скрывает, что ему приятно снимать насилие. Этим можно возмущаться, но кто скажет, что его фильмы не искусство? Когда В.Набоков писал «Лолиту» от лица педофила, он, как хороший актер, явно проживал его страсть изнутри, тем заставляя и читателя чувственно пережить ее, иначе роман попросту не получился бы.

Так же чувственно мы переживаем любое классическое произведение. Шопенгауэр точно сказал, что у Шекспира и Гёте «каждый характер, будь это даже сам дьявол, *прав* — когда выходит на сцену и начинает говорить; мы привлечены на его сторону и вынуждены симпатизировать ему, потому что он взят столь объективно, потому что он развивается из своего собственного внутреннего принципа как создание природы и его речи и действия по этой причине кажутся естественными и необходимыми». Хотят этого моралисты или нет, но именно внутренняя правда является родовой чертой истинного искусства, а не пропаганда прописных добродетелей и не ремесленная дозировка «темных» и «светлых» красок.

В молодости Николай Тихонов был настоящим поэтом — у него есть замечательные стихи о Давиде, который пишет картину «Смерть Марата». Заказчики-коммунары в претензии — они не могут понять, почему художник изобразил на холсте руку скрывающейся Шарлотты Корде. (Кстати, этой руки на картине Давида в действительности нет.) Ответ мастера поразителен:

> Шарлотта — неразумное дитя,
> и след ее с картины мною изгнан.
> Но так хорош сгиб кисти до локтя,
> темно-вишневой густотой обрызган!

Гражданские идеалы художника отступили перед самоценной красотой вишневых пятен (крови) на прелестной женской руке (убийцы)!

Когда я делал фильм «Концерт для крысы», то проходил целую школу операторского искусства, с наслаждением смотря на работу Евгения Шермергора. Не помню, чтобы, ставя свет или смотря в глазок кинокамеры, он оценивал портрет, натюрморт или ракурс как чернуху или светлуху, как нечто нравственное или безнравственное. Для Жени был один критерий качества — красиво или некрасиво. А красивыми на экране могут быть и бант в волосах, и мусорное ведро. Беды нынешнего российского экрана, по-моему, не в том, что он черен или светел, а в том, что он бесстилен и некрасив уже до неприличия: это оттого, что фильмы делают люди, не бывающие в музеях, не читающие книг и торчащие у телевизора. Общая «неаппетитность» нынешнего экрана отвратила от него зрителей, а не показ алкашей и проституток.

Бертольт Брехт парадоксально сказал о том, что из искусства нельзя изгонять пошлость, ибо мы, современники, не всегда понимаем, что отрезаем вместе с ней. Приведите-ка в согласие с нормами хорошего вкуса творчество Чаплина, Диснея, Хичкока, того же Брехта или Высоцкого! Да, были времена, когда их вообще не считали художниками. Несколько лет назад, в пору действительного разгула нашей киночернухи, Владимир Юрьевич Дмитриев сказал, что мы не долж-

ны по-фельетонному ее перечеркивать, ибо еще не способны спокойно судить о том, что принесла она в кинопроцесс, и уверенно предрек, что ценность этой киноволны будет наращиваться с годами. Со временем вырастают же в значении комедии Пырьева — негласно критика считала их сусальным кичем, — и даже эстетика М.Чиаурели стала стилеобразующим ферментом такого выдающегося фильма, как «Прорва» И.Дыховичного. Совершенно очевидно, что талантливый режиссер, снимая фильм об эпохе перестройки, возьмется воспроизвести и экранную эстетику тех славных лет — результат может быть не менее интересным, чем у И.Дыховичного.

Новейший миф гласит, что зритель гневно отвернулся от экрана, когда распоясавшиеся после V съезда кинематографисты вместо светлых идеалов стали подсовывать ему антинародную чернуху. Но вот дотошный киновед С.Кудрявцев обратился к фактам и в одном из выпусков газеты «Экран и сцена» добросовестно опубликовал пространный список рекордсменов послевоенного советского кинопроката. И на видных местах в нем, чуть ли не сразу после фильмов Л.Гайдая и В.Меньшова, мы обнаруживаем не часто вспоминаемые сегодня хиты поры гласности: «Маленькая Вера», «Меня зовут Арлекино», «Взломщик», «Холодное лето пятьдесят третьего...». По посещаемости эти и иные другие перестроечные ленты опередили не только фильм «Незабываемый 1919-й» (что неудивительно), но, скажем, и провозглашенный ныне народным фильм «Белое солнце пустыни», занимающий в «списке Кудрявцева» почетное 139 (!) место.

Здесь нет парадокса, ибо ментальность нашей страны диктует именно такой расклад зрительских предпочтений. Никто не заставлял режиссеров русского дореволюционного кино приделывать к своим фильмам несчастливые финалы — а герои здесь то и дело стрелялись, героини угасали от чахотки или топились в пруду, — просто режиссеры прекрасно понимали, что русский человек обожает в кино поплакать. Интересно, что в 20-е годы немецкие продюсеры в экспортные варианты фильмов, предназначенных для Советской России, для вящего коммерческого успеха специально вклеивали трагический финал (никому не пришло бы в голову это сделать, отправляя фильм в Америку). Кто заставлял советского зрителя по нескольку раз смотреть такие вроде бы «тяжелые» и далекие от казенного оптимизма картины, как «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Председатель», «Живые и мертвые»? Массовый успех имел даже «Гамлет» Г.Козинцева.

Три отечественных фильма последнего времени вызвали наибольшие зрительские предпочтения словно вопреки новейшим мифам о том, что уставшая от изображения жизненных трагедий публика жаждет утешительства. Лента Н.Михалкова «Утомленные солнцем» появилась как раз под несущийся отовсюду «плач Ярославны» о том, что народ и слышать больше не хочет о теме сталинских репрессий. «Кавказский пленник» С.Бодрова и вовсе о нынешних наших войнах, тема куда уж больнее, а «Брат» А.Балабанова — о мутациях сознания, вызванных теми же войнами, и об атмосфере насилия, становящейся воздухом повседневности. К этим фильмам есть серьезнейшие претензии, но отклик на них зрителя говорит о том, что общество по-прежнему хочет видеть на экране отражение своих проблем, а не счастливого пупса-гомункулуса, которого ему хотят навязать.

Георгий Пузенков. На протяжении нашей дискуссии я уже мысленно побеседовал с выступавшими поодиночке и понял, что нас разъединяет то, что каждый, анализируя проблему на свой лад, достигает оригинальной интимной глубины, которая недоступна другому. А объединяет некий общий знаменатель — визуальная реальность, которую мы перерабатываем постфактум индивидуально.

Как художник я хочу сказать именно о визуальной форме. И в данном случае центральное для нашего диспута понятие «чернуха» можно использовать как торговую марку, соизмеримую со словами «партия», «спутник», «перестройка», которые также отстранились от своего изначального содержания. «Чернуха» — это словопровокатор.

Для меня, например, она тождественна понятиям «пошлость», «плохое качество». Тем не менее это слово обладает какой-то своей энергетикой, так же как слова «Ленин» и «мавзолей». Оказалось, что, шантажируя ими общественное мнение, можно остановить взрыв памятника Петру I Церетели — памятника, который, с моей точки зрения, сам по себе является чернухой. Однако такой, которую я назвал бы спонсированным дилетантизмом.

Вообще дилетантизм — это формальная неартикулированность, в отличие от профессионализма. Последние восемь лет я живу и работаю в Европе и время от времени присутствую в Москве, что позволяет мне видеть обсуждаемую нами проблему с точки зрения двойного аборигена. То есть видеть и сравнивать, как визуальная форма активизируется или тускнеет, как она воздействует на зрителя. Когда я вдруг смотрю какой-то русский фильм по немецкому телевидению, то прихожу в ужас оттого, что этот фильм может быть *абсолютно* непонятен европейскому зрителю. Визуальные реалии, стоящие за каждым квадратным сантиметром изобразительной поверхности экрана, требуют постоянной дешифровки, и хорошо еще, если требуют настойчиво, а не оставляют зрителя безразличным.

Кроме благих авторских намерений есть такие понятия, как визуальная ясность, визуальный профессионализм. А стремление к точной форме соотносится с «анонимной стадией реальности»[2], с которой невозможно бороться, она суверенно развивается сама по себе. Но развивается настолько медленно и на первый взгляд нестройно, насколько медленно развиваются культура и вообще все технологические процессы, взятые совокупно.

И только немногим художникам удается совершить некий прыжок в своем сознании, повысить скорость и обогнать общее развитие окружающего социума и природы. И этот shwung обусловлен профессионализмом: когда художник, учитывая общий поток понятий, вещей, образов, технологий, выбрасывает из кадра то, что не будет дешифровано сразу или никогда вообще, особенно если он рассчитывает на широкий круг зрителей.

Слово «чернуха» я использовал бы только в кавычках, и я сказал бы, что оно означает сегодняшнюю попытку активизировать восприятие зрителя. Другой вопрос, как это удается, плохо или блестяще. Если плохо, значит фильм дрянной, пустой и заведомо чернушный (без кавычек).

Но почему вообще существует попытка активизировать зрительное восприятие, тем более теоретически это объяснить — вопрос не совсем риторический. Ежедневно нарастающая активность визуальной среды — телевидение, масс-медиа, Интернет, сетевые коммуникации — почти не дает шансов на соперничество. Она затягивает нас и усыпляющим однообразием, и, напротив, панической внезапностью. А то, что человек однажды увидел, он уже никогда не может забыть. По крайней мере, на уровне ощущений. Мы сравниваем вспоминая, и наоборот.

За последние несколько лет резко изменилась активность экранного поля европейского телевидения, то есть самые захватывающие в смысле формы программы строятся на непрерывных трюках и аттракционах. Вплоть до того, что ведущий начинает как сумасшедший двигаться перед камерой, что еще совсем недавно казалось бы непрофессиональной пластикой, суетой и дурным вкусом. Почему он так себя ведет? Потому что сегодня только так он способен держать в напряжении смотрящего на экран. Таким образом внимание телезрителя достигнуто и занятость телеэфира засчитана этой телекомпании. Можно себе представить, сколько форм привлечения зрительского любопытства вызовут в мире эти, скажем, двадцать минут эфирного времени. Убили человека на экране, выпустили два ведра крови? Значит, следующий режиссер обязан придумать что-то такое, что не только было бы сопоставимо с этим жестом, но и превышало бы его по эффективности. Обычно западные режиссеры или художники осмысленно выверяют свои новые ходы и приемы, ищут нужные дозировки. Русский же худож-

[2] Термин французского философа Люсьена Сева.

ник чаще всего, впервые столкнувшись с каким-то обаявшим его приемом, гиперболизированно утрирует его и выливает на экран не два ведра крови, а четыре. При этом исчезает не только мера, но и поэзия дешифрации. Ведь дешифровать такое превышение всякой меры невозможно иначе, как — «на экране убили сразу десять человек», и это уже путь к чернухе (без кавычек), потому что катарсиса никакого не происходит.

Я хотел бы привести пример из художественной практики, который мог бы связать зоны изобразительного искусства, для меня наиболее компрессивного, и кино. В последние годы британский художник Ламян Хирст, очень заводной и активный, устраивал такие акции: замораживал беременную корову, распиливал ее вдоль и помещал в металло-стеклянный параллелепипед, залитый формалином. Свидетели его инсталляций цепенели от ужаса. Одна из них называлась «Циркуляция смерти» — в таком же «аквариуме» находилась натуральная бычья голова, изъеденная мухами до отвращения, и мухи эти, естественно, размножались и пролетали по стеклянному переходу в другой «аквариум», где гибли на раскаленной электроспирали. Эта инсталляция давала ощущение бесконечности биопроцесса. Хирст нашел обратимую форму перехода от мертвого к живому именно через такую активную форму. Повторять такое невозможно и не нужно. И объекты Хирста кто-то, конечно же, назовет чернухой. Но на самом деле, поскольку их форма была точно и ясно найдена, это уже не чернуха, а переживание, вбирающее в себя социальные и личные проблемы, историю и вопрошающую нас реальность. Естественно, если бы бабушка с рынка зашла и посмотрела на такую инсталляцию, она бы или в обморок упала, или сказала бы, что у нее дома тоже много мух...

Юрий Лейдерман. Мне кажется, уже было сказано много верных и точных вещей, и тяжело избежать повторений. В последнее время мне приходится ради заработка заниматься греческим эпосом и перелагать на общедоступный, занимательный язык «Илиаду», что, в общем-то, само по себе звучит достаточно абсурдно и чернушно. Как известно, эта книга наполнена насилием и изнасилованиями. В ней есть замечательно точные описания, как человека бьют копьем по затылку с такой силой, что у него вылетают глаза и он вслед за ними, подобно ныряльщику, падает с колесницы; как протыкают шею, и голова, бессильная, валится набок, но продолжает еще держаться на кусках кожи и что-то говорить. При этом считается — с чем я совершено согласен, — что это величайшая поэзия, какую знал мир. Точно так же вся греческая мифология, если снять с нее флер хрестоматийного сюсюканья, обнаружит такие бесконечно расщепляющиеся степени насилия.

С другой стороны, я думаю: а вот что для меня является чернухой? Самая страшная, может быть, самая чернушная вещь, которую я видел в последнее время по телевидению и, к сожалению, продолжаю видеть много раз на дню, это заставка ОРТ, на которой очень миленькая, очень чистенькая девушка раздваивается и ручкой вот так делает. Когда я это вижу, мне просто, честно говоря, жить не хочется. Вот для меня настоящая чернуха.

Я думаю, что говорить о чернухе как о насилии неправильно. Потому что мир соткан из насилия. Насилие — это субстанция мира: протоны являются насильниками по отношению к электронам, а кошки — фашистами по отношению к мышкам...

Проблема заключается в том, чтобы найти какой-то новый, какой-то истинный, боковой ракурс взгляда на насилие. В этом смысле, мне кажется, чернуха потакает не низменным инстинктам нашего тела, но, скорее, низменным конформистским потугам нашего разума. Когда мы говорим о некоей гармонии, о желании баланса, о метафизических основаниях, само собой разумеющихся, которые дадут нам возможность жить и все гармонизировать, то в этом мне как раз и чудится чернуха.

Чернуха, как правильно говорил Лев Карахан, — это проблема социальности. До тех пор пока мы будем упираться в социальность, мы будем упираться в чернуху. Актуальное — это смерть для искусства. Искусство

начинается в тот момент, когда прекращается актуальность, когда прямой взгляд сменяется боковым. При любом взгляде — прямом, боковом, каком угодно — мы все равно будем упираться в миры бесконечного насилия, но они могут предстать перед нами в каком-то другом ракурсе.

Мне кажется интересным именно такой боковой взгляд на насилие, на микрофизику насилия, взгляд на него как на субстанцию, пронизывающую мир, как на какой-то кристаллический шепот, который был у Гомера и который, кстати, есть у Тарантино. Прошу прощения, говоря на эту тему, тяжело избежать упоминания о Тарантино, но его персонажи действительно подобны сгусткам насилия, которые движутся внутри каких-то энергетических потоков и застывают кристаллами схваток. Все это очень интересно и не имеет никакого отношения к чернухе.

И еще этот разговор связан с вопросом, каким образом мы можем оставаться маргинальными, как искусство сейчас может быть маргинальным, аутсайдерским. Потому что, мне кажется, проблема чернухи здесь, у нас, — это проблема отсутствия маргинальности. Я не знаю, почему так получается, но как только возникает что-то особое, краевое, оно немедленно смещается в центр и теряет всякую энергию, всякую правду. Становится такой усредненной и очень «гармоничной» правдой, что можно видеть на примерах журналов «Ом» или «Матадор». То есть при потере маргинальности и возникает чернуха.

Здесь говорили о том, где бы найти положительного милиционера. Но у Киры Муратовой есть фильм «Чувствительный милиционер», один из самых светлых фильмов, когда-либо мною виденных, персонаж которого — совершенный идиот, кретин, какого в реальной жизни никогда и быть не может. Да и весь конфликт напоминает игры дебилов. Но это настоящее искусство, и вот вам, так сказать, пример положительного героя.

Я думаю, что борьба с чернухой — это борьба со стильностью. Как только разговор о насилии начинает впадать в некий ясный стиль, он превращается в чернуху. Тот же Ветхий Завет или Гомер — они чудовищно неуклюжи, шероховаты, дисгармоничны, если хотите. Они как бы выше этого или, можно сказать, ниже этого. И вот каким образом сейчас можно быть невнятным, дисгармоничным, неуклюжим, нестильным — этот ответ и будет уходом от чернухи.

Г.Пузенков. Меня удивляет, отчего вы привели такой упрощенный, легко дешифруемый, как мне кажется, пример с образом милиционера. Милиционер есть милиционер, плохой он или хороший. Иногда режиссер размышляет годы, пока создает картину, а потом вы смотрите ее в течение полутора часов и дешифруете его мировоззрение, космос, мир. Все происходит мгновенно, здесь каждая секунда важна, все запрессовано в этот миг.

И основное, что я хочу еще добавить. Когда в нас дешифруется визуальная форма, переходящая в смыслы, эмоции, тактильные ощущения, то это именно *визуальная форма* — молчаливый ответ на вопросительные ситуации текущего времени.

Ю.Лейдерман. В тех фильмах, о которых мы говорим, не только персонажи, но и мировоззрение автора и стоящий за ним мир дешифруются столь же легко. Георгий Пузенков давал определение чернухе, что, мол, она там, где содержание не изжито формой. Почему? Ведь с формальной точки зрения обсуждаемые произведения сделаны как раз очень хорошо, законченно, сбалансированно и даже в чем-то идеально.

С другой стороны, многие здесь говорили, что, дескать, чернуха — это то, что не проработано, что неясно, что плохо дешифруется, что не дозировано и т.д. Но, извиняюсь, разве мизерность упоминавшихся здесь чернушных фильмов не заключается именно в том, что там все очень прозрачно шифровано, очень четко и правильно дозировано и как раз совершенно понятно, где киллер и где милиционер с прокурором? Разве не в этом их ущербность?

Лев Рубинштейн. Я не кинематографист, фильмов вижу мало. Но в результате этого разговора у меня сло-

жились какие-то ощущения, которые я, насколько смогу связно, попытаюсь сформулировать.

Мне кажется, нужно вернуться к началу разговора, то есть к тем позициям, которые сформулировал Даниил Дондурей. Потому что разговор довольно быстро растекся в разные стороны. Всех заворожило само слово «чернуха», и вокруг него возник какой-то ритуальный хоровод. Предлагаю для пользы дела несколько схематизировать и упростить формулировку проблемы. Я думаю, что то, о чем мы все говорим, то есть чернуха, — это всего лишь попытка актуализации той жизненной или художественной фактуры, которая была табуирована в советское время. Художники с советским, вернее сказать — подсоветским, эстетическим опытом безудержно бросились форсировать эту фактуру скорее всего в отместку за вынужденный эстетический конформизм прошедших лет.

У кино в силу его понятной всем специфики не было опыта андерграунда, опыта параллельного, неофициального существования, каковой был, скажем, у словесных и, тем более, визуальных искусств. Когда я слушал все, что здесь говорилось — а это в разной степени интересно, — у меня все время было такое странное ощущение, что я присутствую при разговоре, который в той среде, к какой я имел честь принадлежать, возможно, был бы остро актуален лет двадцать пять назад. По-моему, та проблема, что сегодня обсуждается, по крайней мере в визуальных искусствах была решена и преодолена еще в начале 70-х годов. Эта самая фактура, обозначаемая сегодня как чернуха, имела отношение, например, к творчеству раннего Рабина. То есть к чему-то давно прошедшему и сейчас уже вполне респектабельному и классичному.

Вообще складывается ощущение, что советское кино за последние десять лет не перестало быть советским. Я говорю это совершенно не оценочно. Ничего плохого в этом нет — советское кино сформировало какую-то свою собственную эстетическую традицию. Просто надо называть вещи своими именами.

Мне кажется, что эти соображения, которые я попытался сейчас сформулировать, при дальнейшем ходе узкого или широкого разговора на все обозначенные сегодня темы тоже имеет смысл учитывать.

Нэнси Конди. У меня три коротких соображения. Во-первых, я благодарна организаторам этой дискуссии, потому что здесь с интересом узнала, что я представительница страны, где производится самое чернушное кино в мире. Мы-то думали — Бразилия, Аргентина, а оказалось — нет, Америка. Я принимаю эту награду и даже очень тронута, что вы не забыли про мою страну. Но только с одним замечанием. Все-таки Америка — это страна эмигрантов, и среди тех, кто ходит в кинотеатры и смотрит кино, есть и ваши родные, ваши друзья, коллеги. И среди них есть и такие, которые не только пишут рецензии, но и, как я понимаю со слов Даниила Дондурея, даже вкладывают довольно крупные деньги в эту американскую чернуху.

Во-вторых, я хотела бы сказать о страхе интеллигенции потерять свою позицию, о ее ужасе перед шоу-бизнесом и коммерциализацией. По-моему, этот страх оправдан. Есть чего бояться. Ведь интеллигенция всегда оставалась на периферии — у себя на кухне, где ночами говорили о тюрьмах, о заключенных, о глобальной катастрофе. Все те тридцать лет, что я приезжала сюда, я с большим интересом слушала эти разговоры. Но теперь эта историческая миссия русской интеллигенции изменилась. Сегодня интеллигенция находится на иной периферии, которая ей не нравится. Кто-то ушел в торговлю недвижимостью, кто-то в банки... Мне вообще кажется, что сама интеллигенция ушла из интеллигенции. Как и во что она преобразуется — это другой разговор.

В Америке же, когда идет разговор об интеллигенции, то есть white-collar workers, говорят, что она раздваивается: с одной стороны, это адвокаты, банкиры, коммерсанты с университетскими дипломами, с другой — интеллектуалы, то есть ученые с узкой специальностью, низкой зарплатой и повышенным уровнем снобизма, но все они — без ощущения своей исторической миссии.

Я из семьи, где три поколения ученых, но идеи исторической миссии никогда ни у кого не было. Мы как-то обошлись без этого, и в нашем доме никогда об этом не говорили. Хотя я прекрасно понимаю, что это «две большие разницы» — не иметь исторической миссии и потерять историческую миссию.

В-третьих, не парадокс ли это — ориентироваться на свободу выбора, а потом жаловаться на интерес к помойке? Не лицемерие ли настаивать на том, что кино должно учитывать интересы зрителей, а потом сто раз повторять, что чернуха — это дурная тетка? По-моему, демократия — это тоже по-своему дурная тетка, но, к сожалению, ее надо принимать такой, какова она есть.

Но можно ли, будучи интеллигентом, жить без исторической миссии? Или без исторической миссии быть интеллигентом? Я не знаю ответ, ничего не рекомендую, а просто спрашиваю. Так же, как спрашиваю, насколько вообще продуктивна категория исторической миссии в условиях капитализма? Быть может, это просто несовместимые категории?

Но закончить свое выступление я хочу на оптимистической ноте. Мне кажется, что вы зря критикуете вашу молодежь за то, что она как-то без этой миссии обходится. Им нужно время осознать себя, а уж потом можно и критиковать.

Л.Карахан *(А.Герману).* Алексей, а вы чувствуете потерю исторической миссии?

А.Герман. Мне кажется, что если просто постараться не врать, если немножко принюхаться и если у человека есть талант (я не о себе говорю, а в принципе), то он в эту историческую миссию как-то так и сам угодит. А уж если изначально стараться в нее попасть, то это вряд ли получится.

Александр Зельдович. Я хочу напомнить, что в этой стране рабство было отменено 136 лет назад. Из этих 136 лет почти семьдесят была советская власть. Один мой знакомый рассказывал, что когда в конце 80-х русские люди начали выезжать за границу, то они производили необычное и даже аристократическое впечатление. Они приехали из страны, где деньги ничего не значили и все были погружены в культуру. Но дальше, если чуть копнуть, выяснялось, что эти аристократы духа категорически не умели говорить «нет». Они привыкли — по крайней мере, вслух — говорить только «да». И до сих пор даже некоторые московские бизнесмены не умеют отказывать, сказать «нет».

Я думаю, что за определенную историческую эпоху у нашего народа, в том числе и его интеллигенции, было воспитано безответственное, неопределенное безволие, которое сказывается во всем и даже в отношении с формой. Русская кинофактура безусловно киногенична. Но она заключает в себе много ужасного. И если тот или иной представитель искусства не сделает некоторого усилия по формообразованию этой жизни, то он с ней сливается намертво. Знаете, есть такие пациенты «лобники». У них лоб рассечен. Они видят звоночек — позвонят, видят ручку — напишут. К великому сожалению, после советской власти большое количество работ было сделано и до сих пор продолжает делаться в подобном безвольном трансе.

Я думаю, что для нас проблема авторской воли и ответственности очень существенна. И тогда то, что сделано качественно по отношению к окружающей нас реальности и наделено формой, не является ни чернухой, ни хренухой, ни белухой. А ко всему, что сделано в состоянии некоей безвольной прострации, суффикс «ух» приставляется с любым предшествующим корнем.

Ханс-Иоахим Шлегель. Тоска по хорошим и глубоким фильмам, конечно, есть во всех странах мира, но здесь тоска о конце чернухи очень часто связывается с тоской по положительному герою, а иногда даже по бесконфликтности, то есть по тому, что было типично для советского кино. Поскольку действительность реального мира такая печальная, наверное, неизбежно возникает желание хотя бы на экране увидеть вместо чер-

нухи какой-то светлый бесконфликтный мир. Кстати, такое же впечатление возникло у меня, когда я читал многие русские рецензии о картине Киры Муратовой «Три истории» как о черной, неморальной трактовке жизни. И это чернуха?

Я думаю все-таки, что словом «чернуха» обозначается волна поверхностных, дешевых и спекулятивных картин, когда бывшие представители соцреализма стали представителями комреализма, причем это расшифровывается не как «коммунистический реализм», а как «коммерческий реализм». Такие режиссеры уверены, что их фильмы, сделанные по формуле западного коммерческого кино, легко продать, но ведь во всем мире покупают оригинальную жвачку, а не русскую подделку.

Нельзя забывать и тот факт, что в так называемой чернухе отражается определенное умонастроение, которое связано с сегодняшней действительностью. Чернуха ступила с экрана в жизнь. Кроме того, в ней отражается и определенная дезориентация общества: вчерашнее прошло, будущего еще не видно, а мы не знаем, где мы находимся и что нас ждет. В конце XX века этот феномен можно наблюдать во всем мире и особенно, конечно, в странах бывшего соцлагеря. Поэтому я очень удивлен, что у русских кинематографистов так мало интереса к работам своих коллег из бывших братских республик и стран, несмотря на то, что вам должны быть близки их культурные, эстетические и общественные традиции, у вас у всех схожий исторический опыт как в позитивном, так и в негативном смысле. Но у меня сложилось впечатление почти исключительной ориентации российских режиссеров на Запад. Хотя более тесное сотрудничество кинематографистов Венгрии, Чехии, Словакии и Польши уже имеет интересные примеры сохранения собственных кинокультур. Последние фильмы польского режиссера Яна Якуба Кольски, «Черная ласточка» болгарского режиссера Георгия Дюлгерова, три новеллы венгерской картины «Любите друг друга», снятой тремя режиссерами из-за маленького бюджета, — все эти работы альтернативны очередной чернухе. А «Большая смерть мозга», последняя новелла режиссера Миклоша Янчо, как раз анализирует духовную чернуху конца века, поскольку люди сегодняшней Венгрии потеряли контакт с новой и непонятной действительностью и живут в каком-то виртуальном мире, что Янчо блистательно стилизует.

Я рекомендовал бы вам больше заниматься смежным опытом родственных вам коллег, которые сегодня тоже интересуются чернухой постсоциалистической действительности.

Еще я хочу подчеркнуть, что есть все-таки серьезные причины защищать право на чернуху — как на неприукрашенный образ мрачной действительности. В 80-е годы в Братиславе мне удалось тайком посмотреть замечательную документальную картину «Образы старого мира» Душана Ханака — картину о престарелых людях, которые при очень бедных условиях все же живут полноценной жизнью, не утратив духовной энергии. Соцреалистические цензоры запретили эту картину как чернуху, которая «бросает грязь на прекрасную социалистическую Словакию». После 1990 года мне пришлось услышать подобные аргументы от уже совсем не социалистически настроенных словацких эмигрантов в Буэнос-Айресе. Они тоже хотели видеть свою любимую Словакию только в розовых красках.

Есть много подобных примеров, говорящих о том, как важно защищать право режиссера на чернуху, которая серьезно и глубоко отражает темные стороны действительности. Со спекулятивной чернухой режиссеров-торговцев это, конечно, ничего общего не имеет.

Александр Адабашьян. Кто-то из физиков дал очень хорошее определение тому, что такое грязь. Это вещество не на своем месте. По-моему, универсальная формулировка. Одно и то же вещество в определенном месте является произведением высокого искусства, а в другом — чернухой. Где это место находится — это вопрос иной, который решать можно только сугубо индивидуально. Наверное, даже если собрать в десять раз больше,

чем здесь, представителей художественной общественности, то и тогда он не будет решен.

Существует ли сама проблема чернухи? Я не думаю, что она существует. Мы все время констатируем. Констатировали, например, огромное количество серых фильмов, которое потом перешло в огромное количество фильмов проблемных, острых, которые потом плавно перетекли в чернуху, а сейчас сам собой происходит процесс перерождения этой чернухи во что-то другое. Мы же все время пытаемся каким-то образом теоретически объяснить, как мы влияем на этот процесс или как он влияет на нас. Вообще это сложный вопрос. Лично у меня есть теория, что сейчас в мире происходит третья мировая война. Великий хирург Пирогов говорил, что война — это эпидемия травматизма. Несколько расширяя его высказывание, я сказал бы, что война — это эпидемия насилия. И то, что сейчас происходит в мире, — это эпидемия насилия. Конечно, она находит всему свои причины и свои объяснения: вот здесь какой-то министр подписал неправильное письмо, вот здесь одна религиозная конфессия неправильно поступила по отношению к другой... В Сараево убили эрцгерцога... Троянцы, как известно, украли Елену... Причины всегда находятся. Даже тогда, когда без всякого объяснения два села, пятьдесят лет мирно жившие рядом, объявляют войну и бывшие друзья вдруг вскидываются, хватают оружие и начинают бешено палить друг в друга.

И это та чернуха, которая является частью нашей жизни, а отражение ее в искусстве, видимо, тоже идет в той же прогрессии, в какой все происходит на деле. Сначала озверелые боевые действия, потом оценка по горячим следам, а по прошествии времени — взгляд со стороны.

В Италии я совершенно случайно нарвался на потрясающе интересную книгу, имевшую колоссальный тираж и три или четыре переиздания. Она вся насыщена таким гражданским пафосом налогоплательщиков — мол, знаете ли вы, что среди нас, честных налогоплательщиков, живут такие мерзавцы (язык не поворачивается назвать их людьми!), которые знаете, что они делают? Для того чтобы не платить по счетчику, они берут кусок пленки длиной сантиметров пятнадцать, аккуратно обрезают его с двух сторон, а потом — как показано на рисунке «А» — вставляют в счетчик... И дальше идет подробное описание, что нужно сделать, чтобы обмануть счетчик. И заключительный абзац: «Вот такие люди дышат с нами одним воздухом, живут под светлым солнцем Италии, а мы даже иногда пожимаем им руки! И знаете, что еще делают эти негодяи? С газовыми счетчиками... Берется кусочек картона размером...» И так вся книга — как обманывать телефоны-автоматы, как два-три раза проходить в метро по одному билету... Книга разошлась с бешеным успехом. А не издавать ее было нельзя — пафос-то был самый что ни на есть гражданский, автор горел негодованием, книга пылала! Когда я ее перелистывал, казалось, что она огнедышащая. Хотя цель была очевидна — заработать. Что автор с большим успехом и сделал.

Когда я сейчас со всех сторон слышу, что кинематограф Тарантино — это искусство, что это другой виток взгляда на суть природы насилия и даже несколько возвышенный взгляд, я вспоминаю ту книгу и думаю, что все очень просто. Знаете, когда-то Светлов на заседании приемной комиссии в Союзе писателей, будучи не очень трезвым, отказал в приеме одному поэту, сказав: «Вот я читаю стихи про войну и вижу — ползет солдат. А здесь читаю и вижу — ползет кандидат в Союз писателей...» На мой взгляд, нечто похожее происходит и с Тарантино. Когда я смотрю его картины, мне совершенно непонятно, куда он... даже не ползет, а бодро марширует.

В свое время перед очередной развеской выставки Товарищества передвижников между Валентином Александровичем Серовым и критиком Владимиром Васильевичем Стасовым, который, на мой взгляд, нанес большой вред русскому искусству, разгорелся большой спор. Сложность была в том, что картины были уже развешаны, скульптуры расставлены, а каталога не было, и Стасову было трудно сориентироваться, как оценивать то или иное произведение, не

зная, кто автор, потому что он знал, кого полагалось ругать, кого хвалить, а вот в собственно живописных достоинствах работ разбирался слабо. На что Серов очень хорошо сказал ему, что есть картины художественно сделанные и есть нехудожественно. Если картина сделана художественно, давайте разбираться: о чем она, каков ее пафос, чем болеет автор, необходима ли ему материальная помощь... Если же картина сделана нехудожественно — разговор о ней прекращается. Все остальное — и что автор тяжело болен туберкулезом, и что от него жена ушла, и что вообще на него упал кусок штукатурки — в данном случае никого не касается. Если нужно, действительно окажите ему материальную помощь, но отложите его картину в сторону.

Конечно, опять же все это — дело вкуса. И, повторяю, чем больше соберется художников для обсуждения этого вопроса, тем меньше у них будет точек соприкосновения. Георгий Николаевич Данелия — он последний, кого я процитирую, — однажды замечательно сказал, что если бы Леонардо был избран секретарем Союза художников, то первое, что он сделал бы, — выкинул из него Микеланджело. На этой оптимистической ноте я хочу закончить мои рассуждения о чернухе.

Владимир Хотиненко. «Конец века — конец чернухи?» По-моему, в вопросительном знаке здесь больше надежды, чем собственно вопроса. Вот, мол, наступит конец века — и наступит конец чернухи. Мне это напоминает лозунг «Вперед к победе коммунизма», но тоже с вопросительным знаком.

Однако прежде всего, на мой взгляд, не стоит забывать, что мы имеем дело с кино, а оно, как ни один другой вид искусства, зависит от этих проклятущих денег, то есть зависит от заказа. И тот период, который мы называем чернушным, был востребован, рыночно востребован. К сожалению это или нет, но кино продукт рыночный. Потом раздались обвинения, что из-за чернухи зритель ушел из кинотеатра, хотя я не думаю, что это процессы, связанные между собой. Была востребованность в чернухе, и чернуха была, но, как во всяких рыночных отношениях, наступило ее перепроизводство, значит, завтра чернухи станет меньше. И это процесс совершенно естественный. А если мы будем на разные лады определять — что такое чернуха, то мы сильно заблудимся, и нам придется разделять ее на чернуху плохую и чернуху хорошую, чернуху талантливую и чернуху бездарную. И я думаю, мы встретились не для того, чтобы принять какое-то решение, которое изменит судьбы кинематографа и определит направление — чернушное или осветленное, а мы собрались, чтобы обменяться впечатлениями. Ведь так или иначе чернуха существует всегда, просто в зависимости от востребованности времени — в тех или иных пропорциях.

И вот еще что. Как известно, к концу века мы относимся мистически, поэтому не исключено, что именно эта мистическая категория в ближайшее время внесет не зависящие от нас изменения в кинопроцесс и скорректирует востребования того, что будет делаться. А все остальное, как всегда, останется на совести художника: если он человек добрый — значит, будет делать кино доброе, если злой — злое. Короче, чернуха была, есть и будет. А лично я надеюсь на мистические приметы конца XX века.

Константин Звездочетов. Я выслушал здесь про чернуху много хорошего и плохого. И понял, что мы, оказывается, собрались на поминки по чернухе.

Я думаю, чернуха умерла, потому что кончается XX век — век патологии, болезненности, убийств, диктаторских режимов. Она стала общим местом, скукой, потеряла тот «перец», ту ажиотативность, если можно так выразиться, какие она имела, когда поднялась из XIX века. Теперь нас ждут золотые сны, грезы. Нас ждет нормальный век. После 2014 года ожидается всеобщее счастье, и единственное, что будет нас раздражать, — это скука и отсутствие денег... А в крайнем случае (в крайнем случае!) наступит конец света, что, кстати, тоже неплохо — разделаются со всеми мерзостями, которые человечество накопило за многие тысячелетия.

Вот, в общем-то, и все.

Д.Дондурей. Мне представляется, что наша дискуссия была достаточно продуктивной. В том числе и всеми своими фигурами умолчания. Каждый участник наполнил надувной мяч этого вроде бы неудачного понятия собственным содержанием. Значит, оно универсально, смыслоспособно, работает, определяет нечто важное в современной культурной ситуации. «Чернуха» — действительно самый универсальный псевдоним для фиксации как нашей нынешней мифологически невнятной реальности, так и беспросветного взгляда на нее, национальной привычки надрывно воспринимать жизнь как нечто выморочное, лишенное внутренней перспективы.

Мы здесь подробно обсуждали разные аспекты социального бытия художественной культуры, но так и не ответили на сакраментальный вопрос: почему ради сострадания дорогим соотечественникам наши художники столь единодушно поддерживают у них самоощущение несчастья? Это как если бы спортсмену каждую минуту на дистанции внушали, что у него вот-вот непременно случится инфаркт. Что-то же сие значит?

Обсуждение чернухи позволило, таким образом, осуществить пусть и фрагментарный зондаж профессионального сознания творческой интеллигенции, осмыслить природу ее уклонения от активного участия в модернизации российской общественной жизни, ее, как раньше выражались, смычку в этом плане с непримиримой оппозицией.

У меня тоже есть своя гипотеза. Десятилетнее триумфальное шествие чернухи объясняется в нашем сознании не только злоключениями общественной жизни, но и изменением социальных функций самой творческой интеллигенции, ее страхом и неготовностью потерять свою вековечную великую историческую миссию — учительства, проповедничества, морализаторства. Неприятием превращения этой миссии в одну из подсистем шоу-бизнеса, в часть колоссальной по экономическому масштабу и социально-психологическим последствиям современной развлекательной культуры. Оказалось, трудно жить в условиях реальной свободы, без андерграунда и двойного сознания. Поэтому чернуха — не только потеря воображения, не только противление новому социальному заказчику в лице малообразованного предпринимателя, но и мучительная попытка интеллигенции отстоять эксклюзивность своего права объяснять нации смысл происходящего.

Я уверен, что обилие даже неполученных ответов на актуальные вопросы художественной культуры, затронутые в нашей дискуссии, будет стимулировать нас уже в ближайшем времени вернуться к обсуждению подобных мировоззренческих тем.

S U M M A R Y

Congress of the loosers, or Science of victory
A set of stuff on the Third Congress of Union of Film-makers of Russia. A coverage story; records of speeches by Nikita Mikhalkov and the candidates to the Chairman.

Nina Tsyrkun
Death of a samurai
Review of Takeshi Kitano's HANA-BI (Japan).

Sergei Lavrentyev
Highlanders and habitants of Plains
Review of Goderdzi Chokheli's HEAVENLY BIRDS (Georgia).

Natalya Sirivlya
People not vs Howard Stern
Review of Betty Thomas's PRIVATE PARTS competed at the Karlovy Vary International.

Valentin Eshpai
Plan 9 from Outer Space 97
Review of MEN IN BLACK by Barry Sonnenfeld (USA).

Anri Vartanov
Has or has not been — that is the question
Review of TV-broadcasting THE WAY IT WAS.

Elena Pobereznikova
On folk of action
Review of TV-broadcasting TAKE A STEP.

Boris Paramonov
Smooth landing
American publicist and sociologist on paradoxes of mass media.

Vyacheslav Glazychev
Letter the fourth
Everyday TV impressions of the sociologist.

Mikhail Ryklin
BLACK BOOK: a half century later
Comments on the destiny of BLACK BOOK initiated by Albert Einstein consisting of scraps of witnessing on Fascist genocide.

Tatyana Moskvina
Femina sapiens
Essay on the cult figure of Russia's cinema Renata Litvinova — a script-writer and actress.

Mikhail Trofimenkov
John Cassavetes: an American, lost in America
Portrayal of the film-maker as a try to clear up the nature of his perennial attraction for the representatives of the widest scan.

Olga Sedakova
Pluralism of art, or On evil of the mediocre
Reflexion of poet and philologist on morals, moralizing and immoralism as well as on confrontation of an artist and mediocracy.

Nina Tsyrkun
James Bond, an undercover agent
TOMORROW NEVER DIES as a set of commercials.

Alexandre Adabashian — Valentin Gneushev
Mass entertaiment in search of masses
Dialogue of an art house film-maker and director of opera BORIS GODUNOV and a circus production designer on specifics of mass shows and David Copperfield phenomenon.

Lydia Maslova
On a festive pie, money roll-on and Russian Hollywood
New Year night premieres reviewed: A POOR ORPHAN by Vladimir Mashkov, POOR SASHA by Tigran Keosayan and CHRISTMAS STORY by Alexandre Baranov.

Alexandre Kolbovsky
An hour of small town TV
Reflections on resource and potentialities of regional Russian TV.

Neya Zorkaya — Elena Stishova
Sine ira et studio
Dialogue of critics on values of «old» cinema.

Olga Surkova
HAMLET by Andrei Tarkovsky
Conversations with Andrei Tarkovsky on his stage version of HAMLET. Part 2.

Pavel Finn
Just so wonders, or Pike in Moscow style
Russian literary Lubok performed by a brilliant stylist in Russian script-writing.

Fin du siècle — end of «chernukha»?
The concluding instalment of Round Table Talk called up by IK and Moscow International Film Festival.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 17 02 98 Подп к печати 30 03 98
Формат бумаги 70 x $100^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ л 11,25 Усл печ л 14,62 Уч -изд л 14,6
Заказ 83 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10 92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу
ул Усиевича, 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок 151-3779
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул Дружинниковская, 15),
в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, 13),
в книжном магазине «Ad Marginem» (1-й Новокузнецкий
пер , 5/7, т 951-9360),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA· 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

«Люди в черном»

Режиссер Барри Зонненфельд

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

ИНДЕКС 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи Д.Быкова, В.Глазычева, Л.Гуревича, Н.Зоркой, С.Кузнецова, С.Лаврентьева, В.Левашова, И.Манцова, Е.Марголита, В.Матизена, Б.Парамонова, Г.Петровской, К.Разлогова, М.Рыклина, М.Трофименкова, Г.Чередниченко

В рубрике **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Телепрактики о телекритике
Новые русские бестселлеры и кино

В рубрике **«РЕПЕРТУАР»**

«В ТОЙ СТРАНЕ» Лидии Бобровой
«ОДИССЕЙ» Андрея Кончаловского
«ЭММА» Дугласа Макграта
«КОСМИЧЕСКИЙ ДЕСАНТ» Пауля Верхувена
«НА САМОМ ДЕЛЕ» (ТВ)
«УМНИКИ И УМНИЦЫ» (ТВ)

В рубрике **«ИМЕНА»**

РОЛАН БЫКОВ
ВЛАДИМИР ПЕТКЕВИЧ

В рубрике **«РАЗБОРЫ»**

Олег Добродеев об информации на ТВ
Владимир Левашов о фотографии
Игорь Манцов о жанровых проблемах малобюджетного кино

В рубрике **«ПУБЛИКАЦИИ»**

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
ВЛАДИМИР БАСКАКОВ
УОРХОЛ ОБ УОРХОЛЕ

В рубрике **«ЧТЕНИЕ»**

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК
Работы молодых сценаристов
Федерико Феллини,
Бернардино Дзаппони. ФЕЛЛИНИ — БЛОКНОТ РЕЖИССЕРА

4